

MOISÉS GONÇALVES DOS SANTOS JÚNIOR

**ENTRE NUANCES MULTIFORMES E SENSações EVANESCENTES:
a estética impressionista nos romances *Clarissa* (1933), de Erico Verissimo,
e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector**

ASSIS

2020

MOISÉS GONÇALVES DOS SANTOS JÚNIOR

**ENTRE NUANCES MULTIFORMES E SENSações EVANESCENTES:
a estética impressionista nos romances *Clarissa* (1933), de Erico Verissimo,
e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis,
para a obtenção do título de Doutor em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) -
Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato - CRB 8/3301

S237e Santos Júnior, Moisés Gonçalves dos
Entre nuances multiformes e sensações evanescentes: a
estética impressionista nos romances *Clarissa* (1933), de
Erico Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector /
Moisés Gonçalves dos Santos Júnior. Assis, 2020.
313 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

1. Literatura comparada. 2. Impressionismo. 3.
Verissimo, Erico, 1905-1975. 4. Lispector, Clarice, 1920-
1977. I. Título.

CDD 869.9309

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: ENTRE NUANCES MULTIFORMES E SENSações EVANESCENTES: a estética impressionista nos romances *Clarissa* (1933), de Erico Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector

AUTOR: MOISÉS GONÇALVES DOS SANTOS JÚNIOR

ORIENTADOR: RUBENS PEREIRA DOS SANTOS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. RUBENS PEREIRA DOS SANTOS
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO
Departamento de Letras e Língua Espanhola / UEMS/Campo Grande

Profa. Dra. VIVIANE ARAÚJO ALVES DA COSTA PEREIRA
UFPR/Curitiba

Assis, 15 de junho de 2020

*Aos meus pais, Moisés e Elenita,
troncos onde ferve a seiva divina.*

*À Santa Terezinha do Menino Jesus,
a pequenina que se tornou grande no jardim do Senhor.*

AGRADECIMENTOS

“[...] o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor.
Seu nome é Santo
e sua misericórdia perdura de geração em geração,
para aqueles que o temem” (Lc 1, 49-50 – *Magnificat*).

Esta tese é um milagre do Senhor dos senhores pelas mãos da Santíssima Virgem Maria. Ao Deus Uno e Trino e a Nossa Senhora das Graças, minha eterna gratidão, honra, louvor e glórias, pois no deserto da doença a misericórdia divina me alcançou.

À minha família: mãe Elenita, pai Moisés, irmã Camila e cunhado Renato. O amor e paciência de cada um de vocês estão, verdadeiramente, nestas páginas que escrevemos em coautoria. Os frutos vindouros de todo esse processo de conhecimento serão dedicados a vocês.

Aos amigos-irmãos de fé: Padre Estanislau, Irmã Cássia, Irmã Rita, João Batista, Luzia, Mirtes, Maria Helena, Janete, Rose e Dirlene. Este trabalho é um sinal vivo da oração e apoio de todos vocês, sempre me reerguendo nas tempestades e me apontando, pelo Cristo ressuscitado, a vitória que agora se concretiza.

Às amigas acadêmicas: Aline Maziero, Débora Barcala, Nayara Krause e Gláucia Vieira. Obrigado por serem minhas amigas além-universidade e me auxiliarem a compreender um pouco mais a real (verdadeira) arte de viver.

Aos funcionários da Biblioteca UNESP/Assis, bem como da seção de Pós-Graduação, prontamente dispostos a nos auxiliar a resolver nossas questões acadêmicas.

Aos professores e pesquisadores de diversas universidades brasileiras e estrangeiras, representados aqui pela figura do professor da FURG Mauro Nicola Póvoas, pelos materiais bibliográficos gentilmente oferecidos.

Aos professores da Unesp/Assis Daniela Mantarro Callipo e Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pelo zelo e carinho na leitura do texto, ampliando os horizontes desta pesquisa com valiosas contribuições e sugestões bibliográficas durante o Exame Geral de Qualificação, além de participarem como banca de defesa.

Aos professores Viviane Araújo Alves da Costa Pereira (UFPR) e Altamir Botoso (UEMS), por aceitarem o convite para compor a banca de defesa.

Ao professor Rubens Pereira dos Santos, meu estimado orientador e hoje amigo. Agradeço imensamente sua generosidade, presença, confiança e carinho ao longo desse caminho de aprendizado que percorremos juntos. Nunca me esquecerei que uma das maiores lições inerentes à esse árduo trabalho em parceria foi a sua humildade, que o faz grande como só os humildes podem ser.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Deus quer, o homem sonha , a obra nasce.

(Fernando Pessoa, In *Mensagem*)

*É a mais bela e cruciante verdade do mundo.
Cada ser humano recebe a anunciação e,
grávido de alma , leva a mão à garganta em susto e angústia .
Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida,
a anunciação de que há uma missão a cumprir .
A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro.*

(Clarice Lispector, In *A descoberta do mundo*)

*Se voltardes para Ele,
de todo o coração e com toda a vossa alma,
para agir na verdade em Sua presença,
então Ele se voltará para vós,
e não mais vos ocultará Sua face.
Considerai, pois, como vos tratou,
dai-Lhe graças em alta voz.
Bendizei o Senhor da Justiça
e exaltai o Rei dos séculos.*

(Livro de Tobias, Cap.13, vers 6)

SANTOS JÚNIOR, Moisés Gonçalves dos. **Entre nuances multiformes e sensações evanescentes: a estética impressionista nos romances *Clarissa* (1933), de Erico Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector**. 2020. 313f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

A proposta de tese em foco contempla análises comparativas das obras *Clarissa* (1933), de Erico Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. Escritos no início de suas carreiras literárias, os romances dialogam entre si não somente as semelhanças de enredo, personagem principal e temas, mas a presença sensível da vanguarda impressionista, materializada na tessitura literária de ambas as narrativas, seja no plano do conteúdo ou da forma romanesca. Gêneros híbridos da modernidade, nas fronteiras entre o *Bildungsroman* moderno e o romance lírico, neste presente estudo também se objetivou interpretá-los e confrontá-los por esta chave de leitura, mas, sobretudo, compreender como acontece, em cada um desses romances, a *transcrição* (conceito de Haroldo de Campos [2006, 2015]) de uma estética eminentemente plástica para as veredas da linguagem, e como o impressionismo na literatura acabou adquirindo e consolidando contornos próprios e independentes da pintura cultivada no final do século XIX e começo do XX. Norteando-se pelos pressupostos da crítica literária (resgate da recepção e fortuna crítica das obras), teoria literária, literatura comparada e estudos interartes, a hipótese levantada por esta tese repousa, portanto, em investigar e comprovar a ressonância desta estética moderna que, imbricada ao estilo único de cada autor, produziu dois romances brasileiros com fortes ecos impressionistas. Com este processo de resignificação comparada destas obras, a pesquisa almeja resgatar esses romances de seu *locus* de esquecimento e menor relevância dentro dos projetos estético-literários de Verissimo e Lispector, redefinindo-os como romances que, germinando grandes escritores, concretizaram com vigor a união perene entre manifestações artísticas distintas.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Impressionismo literário. Erico Verissimo. Clarice Lispector. *Clarissa*. *O lustre*.

SANTOS JÚNIOR, Moisés Gonçalves dos. **Between multiform nuances and evanescent sensations: the impressionist aesthetic in the novels *Clarissa* (1933), by Erico Verissimo and *O lustre* (1946), by Clarice Lispector.** 2020. 313f. Thesis (Ph.D. in Literature). - São Paulo State University (UNESP), School of Sciences and Language, Assis, 2020.

ABSTRACT

The proposed thesis in focus contemplates comparative analyzes of the works *Clarissa* (1933), by Erico Verissimo, and *O lustre* (1946), by Clarice Lispector. Written at the beginning of their literary careers, the novels dialogue among themselves not only the similarities of plot, main character and themes, but the sensitive presence of the impressionist avant-garde materialized in the literary fabric of both narratives, whether in terms of content or form. romanesque. Hybrid genres of modernity, on the frontiers between the modern Bildungsroman and the lyric novel, this study also aimed to interpret and confront them by this key reading, but, above all, to understand how it happens in each of these novels. *transcreation* (concept by Haroldo de Campos [2006, 2015]) of an eminently plastic aesthetic for the paths of language, and how impressionism in literature eventually acquired and consolidated its own independent contours of painting cultivated in the late nineteenth and early twentieth. Guided by the assumptions of literary criticism (redemption of the reception and critical fortune of works), literary theory, comparative literature and interart studies, the hypothesis raised by this thesis rests on investigating and proving the resonance of this modern aesthetic that, imbricated In the unique style of each author, he produced two Brazilian novels with strong impressionist echoes. With this process of comparative resignification of these works, the research aims to rescue these novels from their *locus* of oblivion and less relevance within the aesthetic-literary projects of Verissimo and Lispector, redefining them as novels that, sprouting great authors, vigorously substantiated the perennial union between different artistic manifestations.

Keywords: Comparative literature. Literary Impressionism. Erico Verissimo. Clarice Lispector. *Clarissa*. *O lustre*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10

CAPÍTULO I:

POR TRILHOS DIVERSOS, OS CAMINHOS QUE SE (ENTRE)CRUZAM: ERICO VERISSIMO (*CLARISSA*-1933) E CLARICE LISPECTOR (*O LUSTRE* - 1946)

1.1	O homem das palavras: a criação literária de Erico Verissimo.....	19
1.1.2	<i>Clarissa</i> (1933): a busca por uma fortuna crítica.....	51
1.2	A mulher dos silêncios: a criação literária de Clarice Lispector.....	79
1.2.1	<i>O lustre</i> (1946): a “quietude” da crítica, (re)descobrimo um romance esquecido.....	102

CAPÍTULO II:

NOS LIMIARES DO *BILDUNGSROMAN* E DO ROMANCE LÍRICO: *CLARISSA* E *O LUSTRE*

2.1	Literatura comparada: preâmbulo(s), problematizações, abordagens.....	142
2.2	<i>Bildungsroman</i> : rumo à modernidade.....	147
2.3	Entre poesia e prosa, a narrativa pulsando poeticidade: o romance lírico.....	151
2.4	<i>Clarissa</i> (1933): o <i>Bildungsroman</i> lírico de Erico Verissimo.....	158
2.4.1	“Meu Deus, eu não compreendo!”: a <i>bildung</i> de Clarissa.....	160
2.4.2	“o arco-íris nas facetas do espelho”: o lirismo romanesco de Verissimo.....	174
2.5	<i>O lustre</i> (1946): o <i>Bildungsroman</i> lírico de Clarice Lispector.....	181
2.5.1	“Como era incompleto viver”: a <i>bildung</i> de Virgínia.....	182
2.5.2	“a borboleta branca voitando nos corredores sombrios”: o lirismo romanesco de Lispector.....	212

CAPÍTULO III:
AS LUZES DE *CLARISSA* E AS SOMBRAS D’O *LUSTRE*:
O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO E
CLARICE LISPECTOR

3.1	Estudos interartes: a literatura e suas correspondências artísticas.....	220
3.2	O impressionismo: das tintas, pelas notas, às letras.....	226
3.3	Nem só de palavras vive a literatura: Erico e a música, Clarice e a pintura.....	244
3.4	“Nuvens,/sem raízes/até que chova”: narradores e protagonistas impressionistas.....	250
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		288
REFERÊNCIAS		290

INTRODUÇÃO

À procura da pequena-grande coisa

Esta tragédia grandiosa que chamamos de arte moderna.
(Salvador Dalí)

“A música é um cavalo e devemos domá-la”, já dizia com sabedoria o grande amigo e maestro João Batista Biglia, em suas aulas de canto no Coral Santa Cecília em que participo em minha cidade natal, Riversul - SP. Com a literatura, principalmente se tratando de uma tese de doutoramento, não é muito diferente, pois a interpretação inédita que se pretende lançar em torno do(s) objeto(s) literário(s) em questão exige do estudioso a força hercúlea de um cavaleiro, procurando, a todo instante da jornada, domar seu cavalo (a(s) obra(s) de arte literária e o seu texto acadêmico, com suas referências, hipóteses e comprovações) para que este, ao fim do caminho, dê o almejado salto e transponha algumas barreiras e lacunas. No caso deste trabalho, não ousa (nem de longe) empregar o termo “domar”, mas sim analisar e destrinchar comparativamente, com o bisturi, às vezes canhestro, da linguagem, os romances de dois dos maiores escritores brasileiros modernos: Erico Verissimo e Clarice Lispector.

“Oficializar”, pela primeira vez nos estudos literários, um “casamento” entre a literatura de Verissimo e Lispector (os autores de “uma amizade perfeita”, segundo o site do Instituto Moreira Salles – IMS, onde parte do acervo de ambos se encontra), além da coragem necessária, traria seus espinhos e riscos. Quando se fala em Erico Verissimo logo vem à mente os enredos instigantes, as personagens fortes que nos causam empatia, o realismo e a preocupação histórico-social e humanitária incisivos; Clarice Lispector, ao ser rememorada, traz consigo a aura dos mistérios da existência, o mergulho mais profundo no íntimo dos seres, a indefinição como sua melhor síntese. Desta forma, com perfis bastante específicos e, aparentemente, díspares, onde encontrar pontos de convergência consistentes que dessem subsídios para a criação de uma pesquisa de viés comparativo e com caráter de tese? Uma das respostas (posto que este trabalho se concentra em uma delas) está nos romances da fase inicial de ambos os escritores: *Clarissa* (1933), de Erico Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector.

Alargando e aprofundando a proposta iniciada com a dissertação de mestrado em Letras (Literatura e Vida Social) pela UNESP, Câmpus Assis, *Silêncio, sensações e segredos*: o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector, o presente estudo visa (res)significar e resgatar do “limbo literário” dos cânones de Erico e Clarice, respectivamente, *Clarissa*, primeiro romance do autor, e *O lustre*, segunda

experiência romanesca da artista. Nos dois casos, observa-se, por grande parcela da crítica literária e do cenário acadêmico tradicional e contemporâneo, um esquecimento ou mesmo descaso em relação a estes textos, priorizando, quase sempre, discussões teórico-hermenêuticas de outras obras artisticamente consagradas pelo público e crítica, não reconhecendo, arbitrariamente, as devidas e inovadoras qualidades estético-literárias destes romances. Para tanto, foram concebidas análises comparativas destes romances, procurando evidenciar os profícuos diálogos e contrapontos que se estabelecem entre si por meio de suas tramas, protagonistas femininas e no tratamento dos temas e da linguagem (a forma e o conteúdo literário), bem como constatar e comprovar como acontece o impressionismo, escola/estética cuja gênese se manifesta primeiramente na pintura do século XIX, na tessitura literária destas obras, ao mesmo tempo preservando ligações com as artes plásticas e instaurando processos e técnicas próprios e que estabelecem ruptura e independência com a mesma.

Esta pesquisa justifica-se enquanto tese pelo fato de que, os poucos trabalhos (escassos, se levarmos em consideração as abordagens de outras obras dos autores) que se debruçaram sobre *Clarissa* e *O lustre* apenas mencionam, sem muito afinco e aprofundamento, o impressionismo literário enquanto força/estética motriz destas narrativas, além de inexistir, até o presente momento, uma leitura comparativa entre as obras supracitadas que amplie, assim, suas dimensões semânticas e horizontes interpretativos, tornando-se, portanto, de interesse e relevância para os estudos literários brasileiros e a fortuna crítica de Erico Verissimo e Clarice Lispector.

Na procura por engendrar um trabalho claro, coerente e amplo, o texto divide-se em três capítulos. O primeiro, “Por trilhos diversos, os caminhos que se (entre)cruzam: Erico Verissimo (*Clarissa* – 1933) e Clarice Lispector (*O lustre* – 1946)”, procurou, introdutoriamente, realizar uma breve revisão bibliográfica de ambos os escritores, centrando-se nos mais importantes comentários críticos em torno de suas produções romanescas, com o intuito de elucidar que os mesmos temas, inquietações e estilo do início da produção ficcional de Verissimo e Lispector permanecem e se aperfeiçoam/lapidam em variadas tônicas ao longo de toda as suas carreiras literárias. Outra parte fundamental desta primeira fase da pesquisa deu-se recuperando e comentando criticamente a recepção e fortuna crítica das obras em relevo (por meio de ampla consulta em jornais/periódicos, revistas, livros, artigos científicos, dissertações e teses acadêmicas), desde seu lançamento, nas décadas de 30 e 40, até os dias atuais, buscando compreender e refletir o lugar que esses romances ocupam nos projetos literários de Erico Verissimo e Clarice Lispector. Em relação às várias e, por vezes, extensas,

notas de rodapé que compõem esta primeira parte do texto, acreditamos que as mesmas são necessárias e inerentes ao processo de reconstruir os perfis de criação de ambos e o panorama completo das críticas recuperadas dos romances, podendo constituir, para estudos posteriores, pontes que auxiliem no desenvolvimento de novas pesquisas sobre estes temas.

“Nos limiares do *Bildungsroman* e do romance lírico: *Clarissa* e *O lustre*”, segundo capítulo desta tese, empreende as primeiras análises comparadas dos romances à luz do *Bildungsroman* e do romance lírico. Ressaltando os estudos comparados e o fenômeno do hibridismo de gêneros que tem seu reinado com o florescer da modernidade, e que é traço constituinte destes romances brasileiros, este capítulo foi subdividido estrategicamente com vistas a estruturar de forma didática as análises propostas. De um breve panorama sobre o *Bildungsroman* de matriz alemã e o recente conceito de *romance lírico*, destacando suas origens, características e exemplos na literatura estrangeira e nacional, passa-se a interpretar e confrontar os romances *Clarissa* e *O lustre* pelo prisma do romance de formação/aprendizagem (a tradução para o termo *Bildungsroman*), no plano do conteúdo romanesco, e pelo romance lírico, que se manifestaria ao nível da linguagem, estando, como sugere o título do capítulo, no limiar dessas vertentes artísticas. Estas análises focalizam-se em questões estruturais pela perspectiva do romance moderno e se tornam leituras complementares às hipóteses acerca do impressionismo literário em Verissimo e Lispector.

O terceiro e último capítulo, com o título de “As luzes de *Clarissa* e as sombras d’*O lustre*: o impressionismo literário de Erico Verissimo e Clarice Lispector”, procura verificar como acontece a ressonância da estética impressionista nestes romances, ao explicitar como o impressionismo literário se materializa nos narradores e protagonistas. Esta etapa final está segmentada em quatro importantes momentos: 1º - com suporte crítico atualizado, compreender e detalhar as dinâmicas dos chamados estudos interartes; 2º - recuperar, por meio de arcabouços teórico-críticos, o impressionismo enquanto movimento revolucionário importante de transição nas artes modernas e sua manifestação na literatura; 3º - estabelecer elos entre o gosto e preferência artística de Erico Verissimo pela música e o de Clarice Lispector pela pintura na criação de um impressionismo literário peculiar em ambos; 4º - encontrar nas categorias narrativas “narrador” e “personagem” temas e técnicas típicos da estética impressionista na literatura.

Todo esse longo percurso investigativo traçado objetiva, como problematizado e mencionado anteriormente, lançar novas luzes sobre *Clarissa*, de Erico Verissimo, e *O lustre*, de Clarice Lispector, permitindo, desta forma, a revitalização e o revisionismo destes textos, além de instigar novos estudos e pesquisas que tracem paralelos entre a ficção verissiana e

clariceana, ou mesmo acerca do impressionismo literário, ainda pouco explorado, no Brasil e em outros países. Como o subtítulo (intrometido) da introdução demonstra, esta tese procura uma grande “coisa” (para ficarmos nas paragens de Clarice) aos nossos olhos, mesmo esta sendo tão pequena neste mar vasto que é a literatura.

CAPÍTULO I

POR TRILHOS DIVERSOS, OS CAMINHOS QUE SE (ENTRE)CRUZAM: ERICO VERISSIMO (CLARISSA-1933) E CLARICE LISPECTOR (O LUSTRE-1946)

*O que se deve exigir do escritor, antes de tudo,
é certo sentimento íntimo, que o torne homem
do seu tempo e do seu país, ainda quando trate
de assuntos, no tempo e no espaço.*
(Machado de Assis, In *Instinto de Nacionalidade*)

*O escritor não é um confeitiro,
um negociante de cosméticos,
[...] é um homem constrangido pela
realização do seu dever e a sua consciência.*
(Anton Tchekhov, In *Cartas*)

*[...] pois a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai
como um seixo no chão, como talvez ocorra com a
ciência; a ficção é como uma teia de aranha,
presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim
presa à vida pelos quatro cantos.*
(Virginia Woolf, In *Um teto todo seu*)

Numa carta de Erico Verissimo (1905-1975) à “Querida Comadre”, Clarice Lispector (1920-1977), datada de 9 de dezembro de 1958, por ocasião de seu aniversário, o escritor gaúcho, após felicitá-la e reafirmar sua verdadeira amizade, apesar da distância que os separava (ela residia em Washington à época, e ele estava de volta ao Brasil, na sua Porto Alegre) e da raridade com que trocavam correspondências, comenta com a amiga a futura “viagem literária” que fará a Portugal e os itinerários europeus e norte-americanos que se seguirão após sua estada em terras lusitanas. Interrompendo o relato do roteiro da pretensa viagem, chama Clarice para contar-lhe uma história:

Logo que cheguei ao Brasil sondei o Bertaso sobre a possibilidade de publicarmos um dos teus livros, o de contos ou (de preferência) o romance. O Bertaso sem pestanejar respondeu: “Mas é claro. Manda buscar os originais.” O diabo é que fui informado de que o Simeão de maneira nenhuma largaria os originais dos contos que, segundo me disseram, estavam já compostos. Quanto ao romance, a Civilização o anunciava, motivo por que nos retraímos. Ultimamente tenho bombardeado o representante desses editores aqui com perguntas: “Quando sai o livro?” No

momento não sei em que pé está o assunto. O que sei é que a hora em que eles nos quiserem dar *A VEIA NO PULSO* (publicaremos com o título que a autora quiser) a Globo o lançará.

Estou na página 1.000 de *O TEMPO E O VENTO*, e isso é mais ou menos a metade! Estou de tal modo saturado da história que já começo a achar tudo ruim. Parei. Tenho todas as notas para terminar o livro em Washington. Acho que conseguirei. Eu jamais poderia ter escrito este terceiro volume se tivesse ficado aí... Mas já que o comecei e o tenho todo estruturado, estou convencido de que agora será possível (VERISSIMO, 1958, apud LISPECTOR, 2015, p. 201-202).

O livro de contos a que se refere Erico Verissimo é o hoje antológico *Laços de família*, coletânea lançada em 1960 pela Editora Francisco Alves; o romance em pauta, de início intitulado *A veia no pulso*, e, por sugestão do amigo Fernando Sabido, torna-se *A maçã no escuro*, publicado somente em 1961 pela mesma editora, e ganhador do prêmio Carmen Dolores Barbosa de melhor livro do ano. Como se vê, o entusiasmo e os esforços de Erico em levar a literatura de Clarice para a Editora Globo, da qual fazia parte desde 1930, como secretário da *Revista Globo*, passando em 1939 a dedicar-se ao departamento editorial, tornam-se vãos. A própria Clarice, em carta de março de 1956 enviada às irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufman, comentava ansiosa sobre a leitura que Erico Verissimo estaria realizando do seu mais novo romance: “Meu livro está com Érico que parece estar gostando muito. Ele está fazendo várias anotações e vamos ver se concordo. [...] Esse livro teve umas oito cópias, cada uma um pouco diferente da outra” (LISPECTOR, 2015, p. 176).

Para além de entraves editoriais, essa missiva de Erico Verissimo à Clarice Lispector deixa entrever comentários sobre o processo criativo de sua *magnum opus* (obra máxima), a trilogia *O tempo e o vento*, composta pelos volumes *O continente* (1949), *O retrato* (1951) e *O arquipélago* (1962), este último encerrando o audacioso projeto depois de treze anos.

Amigos e compadres (Mafalda e Erico Verissimo foram padrinhos leigos dos filhos de Clarice e Maury Gurgel Valente, Pedro e Paulo), Erico Verissimo e Clarice Lispector nutriam entre si não apenas o carinho que unia as famílias Verissimo e Valente, mas também uma profunda admiração mútua de seus trabalhos literários. Nas cartas que trocava com Mafalda Verissimo, Clarice sempre perguntava como Erico estava e se este escrevia no momento; em contrapartida, Erico, já influente personalidade literária no Brasil e no exterior, não escondia seu apreço e reverência pela literatura de Lispector, inserindo seu nome no rol dos maiores escritores da literatura brasileira contemporânea, como confidencia à Clarice o escritor Fernando Sabino, em carta de junho de 1946:

Daqui de Nova York não posso te contar nada além do que você calcula. *Outro dia abri um livro do Érico Verissimo sobre literatura brasileira escrito aqui, mesmo na página em que ele fazia uma referência a você. Tenho sentido muita falta de seu*

livro que deixei no Brasil, para plagiar uns pedaços quando vou escrever o meu (LISPECTOR, 2015, p. 69, grifos nossos).

Sabino está fazendo menção a *O lustre*, segundo romance publicado por Clarice Lispector, em fevereiro de 1946, e que neste trabalho será um dos objetos de estudo, juntamente com o introito romanesco de Erico Verissimo por meio da obra *Clarissa*, de 1933. Escritores contemporâneos, todavia com projetos e estilos literários bem delimitados e distintos entre si, Clarice Lispector e Erico Verissimo guardariam elos, diálogos ou afinidades em suas literaturas? Erico, abraçando o realismo e rejeitando veementemente o transcendental, e Clarice, entregando-se aos impulsos do intimismo e da experimentação estilística, estariam, de alguma forma, também ligados literariamente?



Figura 1: Foto Mafalda Verissimo, Paulo Gurgel Valente, Erico Verissimo, Clarice Lispector e Pedro Gurgel Valente, 1955.

Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Acervo IMS.

A despeito da hipótese elementar que se pretende comprovar por meio desta tese, problematizando e revisitando os romances iniciais desses dois grandes escritores brasileiros, comprovando a premissa de uma estética impressionista que se manifesta na tessitura narrativa das obras (no plano do conteúdo e da forma literária), Erico e Clarice, tão diferentes e ímpares na escritura de seus textos, carregam latentes em suas literaturas indagações semelhantes que, por vezes, não são devidamente percebidas. Em ambos, a *dimensão humana* é a chave mestra da construção ficcional onde, cada qual à sua maneira, destrincham e refletem acerca da busca por uma *identidade*, em que o eu em crise, estraçalhado e perdido, amálgama da modernidade fragmentária e labiríntica, caminha na procura de respostas ou saídas que o acalentem. Outra peça capital que interliga essas duas vozes aparentemente tão díspares na literatura brasileira é a consciência do próprio fazer literário – a *metanarrativa* –, trazendo em suas obras interrogações sobre a escrita e o papel do escritor na dialética literatura e sociedade. Não é escusado ressaltar que Verissimo, assim como Lispector, praticam o que a crítica costuma denominar de *prosa poética*, plasmando em suas narrativas imagens e construções fonético-semânticas (jogos de palavras, ritmo, abundância e variedade de figuras de linguagem) típicas do gênero lírico.

Erico Verissimo prima por um humanismo escancarado, defendendo a liberdade individual e condenando qualquer forma de crueldade e violência contra o ser humano, no paradoxo que se tornou a vida urbana reificada. Por meio de um de seus *alter-egos* ficcionais, Erico problematiza, em tom pessimista no fim de sua carreira, a posição do intelectual: “[...] o intelectual é um condenado por definição” (VERISSIMO, 1975, p. 76). Clarice Lispector, sufocada de silêncios e palavras, parece tentar decifrar o homem em toda a sua humanidade. Como Verissimo, reflete constantemente sobre o ato da sua escrita literária, num exercício agudo da metalinguagem que demonstra a inquietação da artista diante de sua obra. O trecho abaixo, retirado de uma crônica com o título “Escrever”, é sintomático e explicita a angústia de Clarice no embate com seus textos e que, seguramente, Erico Verissimo compartilhou ao longo de mais de quarenta anos de vida literária.

Eu disse uma vez que escrever era uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: *é uma maldição, mas uma maldição que salva*. [...] É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. *Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva*. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. *Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada*.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim a mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.
Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros (LISPECTOR, 1999, p. 134, grifos nossos).

A entrevista que Erico concedeu à própria Clarice, no ano de 1967, com perguntas e respostas cheias de familiaridade e afeto recíproco, é fonte documental e explícita que nos fornece algumas similitudes da criação literária de ambos. Questionado por Lispector (2007) se planejava inicialmente suas histórias ou elas iam se fazendo aos poucos, acrescentando que com ela o processo criativo obedeceria “um vago plano inconsciente” que desabrocharia ao longo da construção narrativa, Verissimo responde planejar suas histórias, contudo nunca respeitando à risca o plano traçado de começo, considerando-se mais um artesão do que propriamente um artista. “Os romances (você sabe disso melhor que eu) são artes do inconsciente” (p. 42); esse trecho da resposta de Erico aproxima-os enquanto criadores de objetos literários conduzidos pelo planejamento/dedicação, porém, do mesmo modo, pelas forças desconhecidas do inconsciente, contrariando, assim, a parcela da “crítica séria” que via os romances do autor sulino como mera fabricação estereotipada para o sucesso.

Com projetos estético-literários e trajetórias particulares, Erico Verissimo e Clarice Lispector cruzaram seus caminhos na vida e na arte literária. Compará-los, portanto, nas suas semelhanças, mas, sobretudo, nas suas diferenças, não sobrepondo a criação literária de um ao outro, pelo contrário, elucidando e demonstrando como se concretiza, em cada um, o impressionismo literário, é a empreitada um tanto quanto espinhosa e desafiadora deste trabalho. Realizá-la com coerência e lucidez exige, antes de mais nada, entrecruzar os trilhos da literatura de Erico Verissimo e Clarice Lispector, caminhos diversos que se interseccionam, principalmente, no início de suas carreiras literárias, por meio das criações híbridas que interpretamos no limiar entre *Bildungsroman* (termo alemão para significar romances de formação ou aprendizagem) e o romance lírico de protagonistas femininas tão parecidas e, ao mesmo tempo, distintas, e da presença sensível da vanguarda impressionista no tema e estrutura de seus romances. Percorrer o itinerário romanesco de Erico e Clarice servirá também, como comentado anteriormente, para vislumbrar mais quantos “laços felizes” unem a literatura de ambos. Logo, a ousadia dessa pesquisa repousa em promover uma espécie de “casamento literário” entre Erico Verissimo e Clarice Lispector, respectivamente por meio das obras *Clarissa* (1933) e *O lustre* (1946).

Trazer à luz o panorama literário romanesco desses dois grandes autores nacionais carrega em seu cerne o intento de constatar, por meio do resgate de suas fortunas críticas (selecionando e confrontando as vozes dos estudiosos que se debruçaram em ler/compreender

esses escritores), como Erico e Clarice foram lapidando, ao longo dos anos e dos seus romances, um estilo próprio que nasce nas primeiras experiências romanescas e vai sendo refinado, depurado, sempre condizente e sintônico com as suas respectivas consciências e os programas que professaram nas veredas da arte literária. O começo estará de alguma forma no fim, assim como o fim estava no começo, isto é, cada escritor seguiu seu farol, nunca se desviando dos caminhos traçados, na criação literária que assumiram sempre como vocação e labor.

1.1 O homem das palavras: a criação literária de Erico Verissimo

*Mais tarde ou mais cedo você terá que tomar uma posição.
Nestes nossos tempos, a neutralidade não é possível.
Não existem mais esconderijos físicos ou psicológicos no mundo.
É a hora do compromisso.*
(Erico Verissimo, In *O prisioneiro*)

*E é exatamente por causa da exagerada importância que damos às
palavras que nós muitas vezes resolvemos nossos problemas apenas no papel,
isto é, da maneira verbal, e vamos dormir tranquilos.*
(Erico Verissimo, In *O escritor e o espelho*)

*A poética da criação literária, em Erico Verissimo, fiel a seu projeto comunicativo,
não esconde seu compromisso com a existência prática dos homens. [...] Sem assumir a posição de juiz onipotente da vida moderna, como tantos modernistas, Erico convoca a práxis humana para dentro de sua escritura, toma-a pela mão sem aviltá-la ou engrandecê-la, expõe-lhe as planícies de seu cotidiano e rasga-lhe sem alarde seus abismos, seus vazios, seus momentos de risco, mas não se perde neles.*
(Maria da Glória Bordini, In *Criação literária em Erico Verissimo*)

Um contador de histórias. Assim Erico Verissimo se definia. No final de sua obra de memórias, *Solo de Clarineta* (1976), este segundo volume organizado e publicado postumamente por Flávio Loureiro Chaves, Erico inicia seu texto “O escritor e o espelho” lançando uma pergunta retórica fulcral de autoanálise do seu ofício de escritor, e a sua pronta resposta, carregada da humildade que sempre lhe fora característica, reverbera no pensamento e no posicionamento que grande parte da crítica literária brasileira legitimou ao longo de décadas em relação à sua arte como escritor:

Que penso de mim mesmo como escritor? Ora, depende da ocasião. Nos momentos escuros, minha tendência é considerar tudo quanto produzi até hoje medíocre ou mesmo mau. Nas horas claras, porém, olho com mais indulgência para a minha própria obra e concluo que, dentre os vinte e poucos livros que até esta data escrevi, uns três ou quatro possuem alguma importância, e pelo menos um deles – creio que *O Continente* – talvez me sobreviva por algum tempo.

Sei que não sou, nunca fui um *writer's writer*, um escritor para escritores. Não sou um inovador, não trouxe nenhuma contribuição original para a arte do romance. Tenho dito, escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias. Ora, nos tempos que correm, contar histórias parece ser aos olhos de certos críticos o grande pecado mortal literário. A chamada “boa crítica” considera a história ou estória, como queiram, uma forma inferior de arte (VERISSIMO, 1976, p.307-308).

Espécie de via de regra, para a crítica da época, com resquícios que perduram até os dias de hoje, o binômio sucesso editorial e qualidade estético-literária era algo “inadmissível”. Como Erico Verissimo gozou, desde o começo de sua carreira, mas, sobretudo, com a publicação de *Olhai os lírios do campo* (1938), uma projeção de escritor *best-seller*, sendo muito lido no Brasil e traduzido em diversas línguas, os críticos tendiam a enquadrá-lo como um escritor raso e ínfimo aos demais do seu momento, haja vista que seus romances traziam enredos envolventes, personagens com as quais o público leitor se identificava e uma linguagem de fácil compreensão, supostamente resvalando-se, nas décadas de 30/40, de questões e reflexões mais complexas e engajadas.

Sua incursão oficial no mundo das letras acontece com a publicação de *Fantoches*, coletânea de contos de 1932, e, no ano seguinte, com o romance *Clarissa*. Como se sabe, o romance da década de 30 é conhecido pelo seu compromisso crítico com a realidade brasileira, seja por meio dos chamados regionalistas de 30 (cujas obras abordam a temática agrária e sua decadência, bem como os problemas geográfico/sociais) ou pelos neorrealistas (desnadam as estruturas urbano-industriais do Brasil moderno – o romance de urbanização), formando um conjunto de obras ficcionais ao mesmo tempo próximas e distantes de si, uma vez que não havia um grupo homogêneo e bem definido de escritores, espalhados que estavam por todo o país (DACANAL, 1986). Como compreende Afrânio Coutinho (2004, p. 272), “A ficção brasileira firmou um compromisso com o mundo brasileiro – a paisagem, os problemas, os tipos sociais, os costumes, o povo, auscultando-o através dos provincialismos ou agrupamentos regionais, em missão de testemunho ou documento”. A perspectiva crítica que a novelística brasileira assume nos decênios de 30 e 40 parece não ter espaço, na concepção errônea dos críticos, na ficção verissiana, “abafada” pelo seu sucesso com o público.

Levaria alguns anos para que a crítica se despisse de tais preconceitos e equívocos rançosos, e conseguisse rasgar o véu de aparente superficialidade que encobria a obra de Verissimo.

Se, em geral, na história do Modernismo, o espetáculo mais comum é o de escritores superestimados (mesmo pelo que teriam representado na eclosão ou na evolução do Movimento), *Érico Veríssimo seria o exemplo único de escritor subestimado, à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do “reconhecimento” do que ele efetivamente representa* (MARTINS, 1973, p. 295, grifos nossos).

Otto Maria Carpeaux (1978, p. 35) endossa a assertiva de Wilson Martins ao constatar que, acerca da obra de Erico Verissimo “[...] quase só existem notícias, além de ensaios de Afonso Arinos de Melo e Franco, Moysés Vellinho, Antonio Candido e poucos outros. São, todos eles, breves”. O crítico reclama, como Martins, que à época (década de 70, perto do final da carreira literária de Erico), o conjunto da obra de Verissimo carecia de um estudo completo, relacionando diretamente essa omissão da crítica literária especializada ao fato do escritor ter sido elegido pelo grande público como “o romancista da classe média e do homem médio do Brasil” (LAJOLO, 2005, p. 133):

[...] é justamente o sucesso das suas obras junto ao público que parece inspirar desconfiança aos *high-brows*. Nenhum motivo poderia ser mais infundado que este. É verdade que o valor não garante o sucesso; mas este tampouco, é argumento contra o primeiro. O sucesso apenas demonstra que existem, entre a obra e seu público, certas relações secretas que vale a pena estudar (CARPEAUX, 1978, p. 36).

O maior “pecado” de Erico Verissimo foi ter se tornado um dos raros *best-sellers* brasileiros e de evidente projeção internacional, posto que “[...] para um certo segmento da crítica que, fazendo da ininteligibilidade penhor de qualidade estética, discrimina Erico” (LAJOLO, 2005, p. 134). Ainda consoante Marisa Lajolo, Erico amargou a “má vontade da crítica” junto a outro grande escritor também muito lido por seu povo: Monteiro Lobato¹.

¹ Numa troca de correspondências entre Verissimo com Lobato, no início dos anos 40, transcrita no artigo “Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira”, de Marisa Lajolo (2005), Erico desabafa com o amigo as desconfianças da crítica para com sua literatura, mas desde muito cedo já demonstra uma consciência apurada sobre a sua escrita e a postura controversa dos críticos: “Noto que a maioria dos comentadores reage, não quer se entregar a leitura fácil, desconfia quando gosta, faz ginásticas incríveis para não se deixar pegar, cata motivo de restrições, desconversa, divaga. E mais de um crítico já disse que meu defeito principal é procurar escrever bem, ser claro e agradável. Você já viu besteira maior? Um cronista de São Paulo disse numa pequena nota que gostaria de me ver mais desarrumado e descuidado do estilo.

Aliás, depois que comecei a vender livros, a maioria dos críticos deu para desconfiar do que escrevo. O sr. Tristão de Athayde, que é inegavelmente um bom crítico, termina um artigo sobre *Saga* afirmando que sou a Margareth Mitchel nacional. Malícia por malícia, eu poderia dizer que o sr. Tristão de Athayde é um “Maritain tipo Sloper. Acontece que eu não considero Miss Mitchel uma escritora inferior. Pelo contrário. [...]

Seu Lobato, se a gente vai levar muito a sério os críticos, fica maluco. O Álvaro Lins, sujeito que admiro, sentiu-se inclinado em um de seus ensaios a meu respeito, a me considerar ‘fora da literatura’, como fez o velho Anatole ao Ohnet. Acha que cortejo o público, faço-me agradável, desço até as massas. E o coro engrossa. Esse estribilho de que sou superficial e popular é cantado por muito escrevinhador desde Manaus até o Guaíba” (VERISSIMO apud LAJOLO, 2005, p. 136-137). Vale acrescentar ainda uma passagem de uma entrevista concedida, na década de 70 (nessa época, Erico Verissimo já havia publicado seu último romance, *Incidente em Antares*, portanto, estava quase no “fim” de sua jornada literária), ao dramaturgo e também amigo Jorge Andrade, onde Erico, novamente com uma perspicuidade admirável, comenta sobre a crítica em torno de sua

Essa mesma vivência [o fato dos dois terem trabalhado no meio editorial e compartilhado dos impasses estéticos e mercadológicos] talvez constitua o solo no qual se fixam as raízes entre o sucesso de público e fracasso de crítica: a larga aceitação do público, conquistada a partir de 1938, quando *Olhai os lírios do campo* esgota em poucos anos sucessivas edições, não foi perdoada por alguns críticos que também não pouparam outro escritor de estreia e sucesso anteriores a Erico e com o qual o autor de *Clarissa* parece guardar muitas semelhanças. Trata-se de Monteiro Lobato [...] (LAJOLO, 2005, p. 136).

Tomemos como exemplos desse olhar enviesado e reticente da crítica para com a produção romanesca de Erico Verissimo convocando dois grandes nomes da crítica literária brasileira: Álvaro Lins e Alfredo Bosi². No artigo que escreve acerca do romance *Saga* (1940), Álvaro Lins, estampando um título irônico e declaradamente contrário à escritura de Verissimo, “Prestígio do nome – Érico Veríssimo e os romances “fabricados” para o sucesso”, rasga sua ferrenha pena crítica enunciando já de início que o referido romance parecia estar incumbido de “salvar” o ano de 1940, “[...] porém logo verificamos que era uma simples aparência publicitária” (LINS, 1963, p. 220-221). As palavras do crítico, reproduzidas a seguir, insinuam o incômodo que as questões mercadológicas em torno dos livros de Erico acabaram por afetar na tessitura de suas considerações críticas sobre o escritor:

Com efeito, o livro fora lançado com um requinte e um luxo até então desconhecidos entre nós: grande campanha de publicidade, edição de vinte mil exemplares, convocação da imprensa, entrevistas do autor, promessa de temas e desenvolvimentos novos, etc. Tudo isso e mais o prestígio do nome do Sr. Érico Veríssimo, a sua categoria de escritor muito lido e muito admirado, a sua respeitável autoridade de romancista que o público e a crítica têm feito questão de aplaudir e consagrar – criaram, antecipadamente para o seu novo romance, um ambiente de expectativa febricitante. A leitura do livro, porém, logo se encarregou de transformar a expectativa numa indisfarçável decepção. E já agora *Saga* coloca o seu autor numa posição tão difícil que ficará situado em dois caminhos para escolher definitivamente: *ou uma mudança completa e violenta de rumo ou a colocação fora da literatura como um Eugène Sue qualquer*. Confesso, aliás, que me senti tentado a colocar por cima deste artigo, o mesmo título que bem se usou para fazer a crítica de um romance de Georges Ohnet: *Hors de la littérature*. Mas verifiquei que, sendo merecido para *Saga*, o título era injusto para o Sr. Érico Veríssimo. Pois qualquer crítica sobre este autor ilustre e consagrado deve começar necessariamente por reconhecer e dizer que ele possui um talento e um espírito de romancista. Não se

obra, bem como o “seu lugar” dentro da literatura brasileira: “ -- Nunca pedi a ninguém que lesse um livro meu. Eles estão nas livrarias para serem lidos e são como eu pude e desejei escrevê-los. Rotularam-me de superficial no começo de minha carreira, e esse rótulo ficou até hoje para qualquer coisa que escreva. Acho que também tem havido muito exagero a meu favor. Isso me irrita. [...]”

--Fico intrigado e irritado quando, dentro da literatura brasileira, que não é excepcionalmente rica em grandes escritores, sou tratado como romancista menor, o que não é justo. Posso ser menor num plano internacional, mas não no nacional” (ANDRADE, 1978, p 12-13).

² Notar-se-á, nos comentários dos estudiosos, que existe uma tensão desconcertante entre realçar “defeitos” e, ao mesmo tempo, as qualidades estéticas das narrativas de Erico Verissimo, o que evidencia o descompasso da crítica brasileira conservadora em se debruçar numa análise consubstancial da obra do escritor gaúcho.

trata de uma simples afirmativa, porém de uma conclusão que resulta evidente do seu romance *Caminhos Cruzados*³ (LINS, 1963, p. 221, grifos nossos).

Lins chega a pronunciar que, contrariando a ordem natural de uma produção literária, Erico Verissimo estaria num “[...] plano inclinado: o escritor que piorava sucessivamente de um romance para o outro” (p. 221), alertando que haveria uma “circunstância acidental” atrapalhando a feitura de sua obra: o sucesso com o público.

Poderia ter se aproveitado dessa circunstância – a difícil, a rara corrente de entendimento entre um verdadeiro autor e o chamado grande público – para levar aos seus leitores uma forma vigorosa de arte, servindo, assim, a literatura, num duplo sentido. Mas o sucesso atuou no Sr. Érico Veríssimo como uma espécie de vertigem. O público empolgou-o. Apresenta, hoje, por isso, o espetáculo de um autor que os leitores dominam. Não é mais o romancista que faz a sua arte, como em *Caminhos Cruzados*; é o público que lhe impõe o seu gosto e as suas preferências. [...]

O romance *Saga* traduz um documento do que estamos afirmando. Vê-se logo que o livro foi feito para o público com a ausência do romancista; é mais uma produção do que uma criação (LINS, 1963, p. 222).

Afora essas exposições atreladas ao êxito editorial do escritor cruz-altense, Álvaro Lins aponta o artificialismo e repetição que impera em alguns personagens e situações, considerando melhor a terceira parte do livro: “Encontra aqui o Sr. Érico Veríssimo oportunidade para escrever algumas páginas que merecem sobreviver” (p. 224), além de ressaltar, ao final de sua resenha, que *Saga* somente poderá se salvar como “[...] documento humano, quer dizer: como expressão de sentimentos de paz, de fraternidade, de solidariedade humana”. Portanto, o saldo final de Lins para com Verissimo é extremamente diminutivo, como ilustra um excerto síntese de sua crítica:

Nego apenas que tenham corpo, forma, espírito romanesco. Ao contrário: o romance é um amontoado de reflexões, de anedotas, de fatos pitorescos ou melodramáticos, de golpes teatrais ou cinematográficos – todos cosidos arbitrariamente, todos justapostos, todos emendados; e de tal modo que ficam parecendo sempre as mãos do romancista procurando *juntar* e *armar*. Quanto aos personagens – aos companheiros de Vasco na Brigada Internacional – não direi propriamente que são simples sombras ou fantoches. Alguns deles são muito menos: são nomes apenas. Entram no romance sem nenhum propósito justificado, para compor uma anedota ou um diálogo; e desaparecem depois sem que deixem qualquer lembrança ou o mais leve indício de sua significação. Quando, porém, um ou outro pretende impor-se, a

³ Segundos dados da Editora Globo (1978), Porto Alegre, *Caminhos Cruzados* teve sua primeira edição, em 1935, com uma tiragem de 2000 volumes. *Saga*, por sua vez, o sexto romance de Erico Verissimo, logrou sua primeira edição, em 1940, com uma tiragem vultosa de 20000 exemplares. Esses números e os comentários de Álvaro Lins sugerem que, conforme Erico conquistava cada vez mais seu público, vendendo e sobrevivendo de literatura, perdia a credibilidade da crítica literária brasileira mais prestigiada, que enxergava no seu sucesso progressivo uma concessão à literatura de massas (pseudo-literatura).

consequência será a vulgaridade ou o artificialismo (LINS, 1963, p. 223, grifos do autor).

Se com *Saga* Álvaro Lins não foi nem um pouco condescendente, em 1943, por conta do lançamento de *O resto é silêncio*, ao redigir o ensaio “Érico Veríssimo: uma grande técnica em busca de uma grande temática” demonstrava, pelo menos nas colocações preliminares, ter variado um pouco seu tom e postura crítica em relação à escrita verissiana. Abre seu texto recuperando a intertextualidade do título do romance com uma frase de Hamlet, personagem da peça homônima de William Shakespeare (apesar de salientar que esse título já fora usado por outro romancista), e elogia o ponto de partida da trama romanesca: o suicídio de Joana Karewska. “O núcleo do romance, o seu centro de convergência, foi lançado de maneira bastante original e curiosa” (LINS, 1963, p. 225). Evoca James Joyce para explicar a técnica que o romancista brasileiro emprega em sua narrativa, além de sublinhar outros instantes notáveis da obra, como o humanismo latente (a posição ideológica do romancista) e a firmeza e segurança com que o autor manipula as categorias romanescas dentro do microcosmo por ele engendrado:

Esta técnica, a de Joyce, agora utilizada pelo Sr. Érico Veríssimo produz resultados excelentes. Através de um dia de vida podemos ter a exposição de fatos, lembranças, circunstâncias, capazes de completar a fisionomia e o caráter dos personagens. Apresenta também a vantagem da variedade. Dá prazer ao leitor acompanhar essas vidas diferentes, distantes umas das outras, com os segredos que somente ele e o romancista conhecem em conjunto. Cada uma carrega os seus problemas, as suas dificuldades, os seus casos de consciência, as suas misérias, as suas esperanças, os seus apetites. Volta o Sr. Érico Veríssimo, com este livro, ao processo de composição que lhe dera um tão ruidoso sucesso em *Caminhos Cruzados*.

Novamente a fixação de Lins por *Caminhos Cruzados* é utilizada como parâmetro de comparação dentro da obra romanesca do Erico Verissimo. O crítico afiança que os objetivos de *Caminhos Cruzados* “[...] eram mais artísticos e literários” (p. 225) se contrastados com os de *O resto é silêncio*, e que o livro de 35 seria, sem dúvidas, superior ao publicado naquele momento, embora reconheça “[...] que este último romance representa muito mais, na ordem literária, do que os dois anteriores [*Olhai os lírios do campo* e *Saga*, respectivamente]” (p. 226). Aqui, as linhas de Álvaro Lins a toda palavra oscilam entre levantar imprecisões, falhas, e realçar qualidades e atributos da literatura verissiana.

Está bem longe do que deve ser a obra de um verdadeiro romancista. Bem: sou daqueles que desejam sinceramente uma orientação mais segura, uma realização mais perfeita, um destino mais alto para a obra do Sr. Érico Veríssimo. Gostaria de

encontrar maior unidade, uma correspondência mais exata, entre conteúdo romanesco e a sua arte de composição. Pois esta arte da composição encontra-se desde há muito tempo nos seus domínios; é a qualidade que mais avulta e se destaca em seus romances.

Logo sentimos a segurança com que movimenta os elementos romanescos. Sim, ele conhece realmente, em toda a sua extensão, a arte de construir um romance moderno. Esta virtude faz-se perigosa, porém, em suas mãos, uma vez que se vai tornando um virtuosismo, um maneirismo. Daí a desproporção entre a forma e conteúdo. Os seus últimos romances dão a impressão de casas por demais espaçosas para os seus habitantes. Que não se esqueça também a fraqueza principal do seu estilo: aquela falta de originalidade, de individualidade, na expressão da linguagem, que o leva às vezes aos lugares-comuns e a certas frases de gosto duvidoso.

Nenhuma obra literária está isenta de receber críticas positivas e negativas concomitantemente, pois a tarefa fundamental do bom crítico literário é justamente essa: elencar os pontos “altos” e “baixos” da narrativa. O que se observa em Álvaro Lins com relação à literatura de Erico Verissimo é que o crítico concebe parâmetros/argumentos de análise e interpretação das obras que, se verificados com atenção, tornam-se paradoxais. Tomemos apenas como exemplo a questão da originalidade, tão discutida por Lins: no começo de sua resenha, ele enaltece o núcleo do romance como sendo original; mais adiante, ele afirma que o escritor desliza em seu estilo pela falta de originalidade, como revelam os fragmentos supracitados.

Das fragilidades indicadas por Lins (que comportam a maior parte de seu texto), mais uma vez o crítico bate na tecla das repetições, seja de tipos ou situações exploradas, protestando que Erico Verissimo se atenta por demais em situações sociais em detrimento de suas personagens, que ele considera estereotipadas, sem estofo.

Fixar-se sobre uma situação social e escolher depois um tipo humano para representá-la – quase sempre resulta em fracasso. Isso acontece frequentemente na obra do Sr. Érico Veríssimo. Há um convencionalismo nos seus personagens que lhes tira a substância mais natural da vida de ficção. Estão apresentados em figurinos, em situações previamente delineadas. Quando o romancista, nas primeiras páginas, traça as linhas gerais dos seus caracteres, já ficamos sabendo tudo a respeito. Não esperamos mais nenhuma surpresa (p. 227).

Outras perturbações (para usar o termo empregado por Álvaro Lins) encontradas no texto de Erico são o excesso de sentimentalismo, moralismo e ingenuidade, que, segundo o estudioso, por conta disso, “Até mesmo o chamado grande público já vai se afastando da obra do Sr. Érico Veríssimo. Talvez seja um bem: um aviso e uma advertência” (p. 228-229), outra vez tangenciando a matéria literatura e mercado na produção romanesca de Verissimo. Queixa-se, também, que o escritor gaúcho enveredou por uma espécie de “romance filosófico”, “[...] sem conteúdo, sem consistência, toda sentimental e piegas, que está

sufocando e aniquilando os seus romances” (p. 228), todavia, logo em seguida, comete uma grande incongruência ao argumentar que o romancista sofreria de uma indefinição de gêneros, não sabendo se percorre

[...] o romance de crítica social ou o romance de caracterização particular dos personagens. [...] A técnica utilizada pelo Sr. Érico Veríssimo é daquelas, todavia, que inclinam os romancistas mais para o lado da análise dos personagens, para a fixação, em profundidade, dos seus estados psicológicos [personagem que, um pouco antes, ele havia afirmado padecerem de “vida” ficcional] [...]

Nota-se, porém, que o Sr. Érico Veríssimo se detém, com bastante timidez, diante dos estados psicológicos dos seus personagens. Descreve, de cada um, tão-só, os traços visíveis e exteriores, aqueles que servem para defini-los como tipos sociais. Deixa-se levar, além disso, pelos acidentes, pelos episódios secundários, pelo anedótico. Resulta deste romance, por isto, uma prolixidade desnecessária (p. 229).

Ao terminar suas reflexões, Lins confusamente sentencia: “Eis um livro que bem documenta, sob vários sentidos, o talento do Sr. Érico Veríssimo. Falar dele com inclemência significa que esperamos muito mais das suas possibilidades: significa uma espécie de homenagem” (p. 229). O sarcasmo do desfecho e o contrassenso de seu discurso ao longo de toda a crítica demonstram suas incoerências e falta de imparcialidade e compreensão (às vezes não consigo deixar de pensar mesmo em uma hostilidade para com o romancista) de todo um projeto literário em curso enquanto crítico. Apesar de bendizer Erico em alguns momentos, o que é quase raro na crítica de 40, a impressão que Álvaro Lins nos deixa em relação ao livro *O resto é silêncio* (mas que pode ser ampliada como uma opinião taxativa sobre toda a obra já escrita pelo autor até então) poderia facilmente ser transposta aqui para também ser empregada na sua prática crítica esquizofrênica: nebulosa e vaga.

Penso que o seu mundo de ficção vai se tornando nebuloso, vago e incaracterístico, por efeito do seu otimismo, do seu invólucro cor-de-rosa. Pois ele poetiza até mesmo as misérias irremediáveis. Joga demais com as sugestões da verde esperança, com um amanhã em que tudo acabará bem. E isto revela desconhecimento da natureza humana, ausência de visão realista do mundo, além de superficialidade e simplificação dos problemas (LINS, 1963, p. 228).

Alfredo Bosi, em sua referencial *História concisa da literatura brasileira* (2006), redigida entre 1968-1969 e publicada pela primeira vez em 1970, não foge muito à linha tortuosa traçada por Álvaro Lins na sua crítica sobre Erico Verissimo. Inserindo o escritor nas “Tendências Contemporâneas”, que englobaria o modernismo brasileiro depois de 1930, Bosi contextualiza a ficção dos anos 30/40 como “[...] a era do romance brasileiro [...] [onde] abriu-se caminho para formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano” (BOSI, 2006, p. 415), colocando (acertadamente) Erico, ao lado de José Américo de Almeida, José Lins do

Rego e Graciliano Ramos, como os romancistas que incorporaram uma “visão crítica das relações sociais”. Contudo, também o classifica como autor de um “realismo psicológico ‘bruto’”, arrematando o panorama ficcional daquela época como totalmente perfilhado a um “engajamento”⁴. Nas palavras do crítico:

[...] realismo psicológico “bruto” como técnica ajustada a um tempo em que o homem se dissolve na massa: são os romances contemporâneos do fascismo, do racismo, do stalinismo, do “new deal”. Entre nós, verifica-se o mesmo: é ler Graciliano, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo.
[...] De um modo sumário, pode-se dizer que o problema do *engajamento*, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40 (p. 416, grifos do autor).

Ancorando-se na formulação proposta por Lucien Goldman no seu *Pour une sociologie du roman* (1964)⁵, que procura explicar o romance moderno na relação dialética com a sociedade (e aqui o estudioso romeno recupera a figura do “herói problemático” na tentativa de comprovar suas hipóteses), Bosi, no afã de enquadrar o romance brasileiro moderno do decênio de 30 para cá em “[...] pelo menos, quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o “herói” e o seu mundo” (2006, p. 418), destina à literatura de Érico Veríssimo a especificação desacordante de *romances de tensão mínima*:

Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da

⁴ A literatura de Érico Veríssimo nunca se propôs a ser panfletária ou partidária, e o próprio autor declarava “pregar” em suas obras um “humanismo socialista” ou “socialismo liberal” (o “compromisso” que a epígrafe do início expressa). Muito mais que o simples rótulo de engajamento social, Érico carregava um “entranhado humanismo” (VIEIRA, 2005), que reverberou do começo ao fim em sua obra romanesca. Confirmava já essa premissa o crítico sulino Moysés Vellinho com suas *Letras da Província*, publicada pela primeira vez em 1944, ao frisar que “A posição em que Érico Veríssimo se colocou, permite-lhe sonhar com um mundo melhor sem engajar-se, sem comprometer-se politicamente, isto é, sem violar os deveres que o artista tem consigo mesmo. O que ele pensa – e nisto anda bem acompanhado – é que a função do romancista não deve ser confundida com a dos reformadores, dos polemistas dos paladinos. Respira-se na obra de Érico Veríssimo uma atmosfera de larga simpatia humana. Anima-a em geral um sentimento sadio de compreensão e tolerância, erguendo-se de suas páginas uma voz cada vez mais insistente a dizer que nem tudo está perdido, que ainda é tempo dos homens se entenderem uns com os outros” (1960, p. 82-83). Este posicionamento e consciência literária de Veríssimo se tornará mais claro ao longo do resgate da sua fortuna crítica e dos “novos” intérpretes de suas narrativas.

⁵ A tradução brasileira, de 1967, publicada pela editora Rio, Paz e Terra, o nomeia como *Sociologia do Romance*. O cerne da obra de Goldman está em analisar o romance moderno à luz do fator histórico-genético, abordando o fenômeno literário na tensão existente entre escritor e sociedade. “Pressupõe Goldman – e com ele toda a crítica dialética – a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo, grupal, em que se insere o autor” (BOSI, 2006, p. 417). A partir disso, Celso Frederico (2005, p. 433) muito bem sintetiza que “O objetivo de uma sociologia da literatura é, portanto, a busca das homologias, o estudo das *estruturas significativas* presentes nos grupos sociais - o substrato social que confere unidade à obra literária. O projeto de Goldmann procura transpor para a literatura dois movimentos: o estudo da *compreensão*, isto é, da *estrutura significativa imanente da obra* e a *explicação*, a ‘inserção dessa estrutura, enquanto elemento constitutivo e funcional, numa estrutura imediatamente englobante [para] tornar inteligível a gênese da obra que se estuda’”. Consultar: FREDERICO, C. **A sociologia da literatura de Lucien Goldman**. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200022 >.

paisagem que as condicionam. Exemplos, as histórias populistas de Jorge Amado, os romances ou crônicas da classe média de Érico Veríssimo e Marques Rebelo, e muito do neorregionalismo documental mais recente.

[...] Assim, nos romances de tensão mínima, há um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica; as ações são *situadas* e *datadas*, como na reportagem ou no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos; quanto ao entrecho, o cuidado com o verossímil leva a escrúpulos neorrealistas que se percebem também na produção frequente coloquial de mistura com a literária (p. 418-419, grifos do autor).

Seja pela falta de simpatia com o estilo do autor de *Noite*, a questão mercadológica interferindo na escritura de sua crítica, ou mesmo pela incompreensão do projeto estético-literário do escritor gaúcho (o que não é justificável, pois o próprio crítico elenca uma série de obras a serem consultadas sobre Erico Verissimo, inclusive a decisiva *Erico Verissimo: realismo e sociedade*, de Flávio Loureiro Chaves), o fato é que Alfredo Bosi dedica em sua *História concisa* um pouco mais de duas páginas a um escritor que teve mais de quarenta títulos publicados (entre obras de ficção, livros de viagem, autobiografia, memórias e ensaios). Desta forma, é um tanto quanto curioso e intrigante pensarmos que a *História concisa da literatura brasileira*, ao longo de quase cinco décadas, já teve mais de quarenta edições (esta que estamos consultando é a 47ª), e mesmo assim, depois de tantos estudos e do revisionismo da obra de Erico Verissimo, Bosi não modificou suas linhas ou sequer ampliou suas observações. Entendemos a proposta do autor em criar uma história sucinta, resumida, da criação literária brasileira, desde a incipiente literatura colonial às experiências modernas e contemporâneas, todavia é um tanto quanto estranho o teórico não reexaminar suas colocações e alargar seu corpus crítico no que concerne a Verissimo.

Introduz assim a criação literária de Erico Verissimo: “Só há um romancista brasileiro que partilha com Jorge Amado o êxito maciço junto ao público: Érico Veríssimo. E, apesar disso, ou por isso mesmo, a sua obra tem conhecido amiúde reservas da crítica mais sofisticada” (BOSI, 2006, p. 434-435). Em alguns poucos momentos, Bosi mostra um fino discernimento em suas considerações sobre a literatura verissiana, quando, fazendo coro junto a Wilson Martins (1973), reivindica ao autor ensaios críticos profundos que dessem conta da representatividade que sua obra pede (e ele, paradoxalmente, enquanto crítico, não o faz em sua análise). Identifica em Erico um “[...] cáldo liberalismo socializante, que é a suma ideológica da relação que sempre estabeleceu com o próximo” (BOSI, 2006, p. 437). Outro exemplo de apreciação favorável da obra de Erico Verissimo (à maneira Bosi) pode ser visto no trecho abaixo, em que o crítico pondera acerca da suposta superficialidade dos textos do autor:

A aparente frouxidão que adveio da fórmula encontrada pareceu a certos leitores sinal de superficialidade. Mas era, na verdade, o meio ideal de não perder nenhum dos polos de interesse que atraíam a personalidade de Érico Veríssimo: o tempo histórico do ambiente e o fluxo de consciência das personagens. Caso o escritor tivesse definido, de chofre, pelo mural da vida provinciana, teria feito, desde o decênio de 30, o ciclo épico que construiria nos anos 50; caso se fixasse apenas na espiritualidade das criaturas, teria esvaziado a sua ficção da carga de conflitos objetivos que dela fizeram um dos mais límpidos espelhos da vida sulina (p. 435-436).

Entretanto, assim como o colega Álvaro Lins, Bosi envereda por caminhos críticos que não correspondem ao fulcro da obra ficcional de Erico Verissimo. Utiliza-se de reducionismos e carece de uma leitura vertical e acordada ao fazer as notações sobre os livros da fase conhecida como *ciclo de Porto Alegre*:

Para compor a saga da pequena burguesia gaúcha depois de 1930, o romancista buscou realizar um meio-termo entre a *crônica de costumes* e a *notação intimista*. A linguagem com que resolveu esse compromisso é discretamente impressionista, caminhando por períodos breves, justaposição de sintaxe, palavras comuns e, forçosamente, lugares-comuns da psicologia do cotidiano (p. 435, grifos do autor).

Sobre *O tempo e o vento*, o ciclo romanesco hoje conceituado pela crítica especializada como a obra de maior vulto de Verissimo, atenta-se apenas em sumarizar, em um parágrafo, o que denomina “jogo de gerações”, frisando “[...] a passagem que Verissimo realizou do corte sincrônico dos primeiros romances para o vasto painel diacrônico [...]” (p. 436). Em dois fragmentos transcritos, revelar-se-á o miolo da crítica de Alfredo Bosi, marcada, sobretudo, por avaliações incompatíveis que entram em curto circuito justamente por não se estabelecer uma hermenêutica adequada à literatura de Erico Verissimo:

Não se trata, aqui, de fechar os olhos aos evidentes defeitos de fatura que mancham a prosa do romancista: repetições abusivas, incerteza na concepção de protagonistas, uso convencional da linguagem...; trata-se de compreender o nexos de intenção e forma que os seus romances lograram estabelecer quando atingiram o social médio pelo psicológico médio. E era necessário que a nossa literatura conhecesse também a planície, ou, valha a metáfora, as modestas elevações da coxilha.

A *mediedade* (não confundir com “mediocridade”) dessa ficção nos deu figuras humanas representativas, mas não rígidas. O frescor de Clarissa entregue a seus sonhos de adolescente e incapaz de entender as razões objetivas da infelicidade familiar; a rebeldia e o topete de Vasco, enxerto do imigrante rejeitado no velho tronco em declínio; o mundo alienado do jovem intelectual pequeno-burguês que é Noel: tudo isso poderia virar estereótipo a qualquer momento, não fosse o dom que tem o escritor de colher com extrema naturalidade os estados de alma díspares de cada personagem. E a técnica do contraponto, aprendida em Huxley, veio ajudá-lo a passar rapidamente de uma situação a outra, salvando-se de um escolho que lhe seria fatal: o ter que submeter a análises mais profundas as tensões internas das personagens. Assim, o cronista feliz impediu que aparecesse o mau intimista (p. 436, grifo do autor).

As críticas negativas à literatura verissiana não impediram que, junto a estudiosos de renome da época, começasse a brotar a contrapartida necessária e justa, filiando, aos poucos, a obra de Erico Verissimo no seletto cânone dos grandes escritores das letras brasileiras. Timidamente os críticos vão reconhecendo o valor estético da produção literária de Erico, sempre emoldurando com destaque o ciclo de *O tempo e o vento*. Manoelito de Ornellas (1965, p. 38, apud CLEMENTE, 1985, p. 8), no livro *O Rio Grande do Sul nas letras do Brasil*, menciona de passagem Verissimo: “Entre essa geração magnífica de poetas, romancistas, oradores e ensaístas afirma-se o prestígio internacional de Erico Verissimo, o genial criador de *O Tempo e o Vento*”. *Linguagem e literatura* (1974), de Nelly Novaes Coelho, semelhante à obra de Ornellas, lembra-se de forma genérica e inconsistente do escritor gaúcho, apesar de seu brevíssimo comentário crítico ser um tanto quanto elucidativo:

Ainda entre as obras de registro histórico que focalizam indistintamente o passado (as raízes que explicam um povo) ou o presente social destacam-se as de Erico Verissimo: Trilogia, *O Tempo e o Vento: O Continente, O Retrato e O Arquipélago* (1949-1962) (COELHO, 1974, apud CLEMENTE, 1985, p. 9).

Flávio Loureiro Chaves, ao organizar a coletânea de ensaios *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*, lançado em 1972 em homenagem aos quarenta anos de Erico Verissimo nas letras, e, no ano de 1976, publicando *Erico Verissimo: realismo e sociedade* (resultante de sua dissertação de mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS)⁶, ambos editados pela Globo, delineia e abre o campo para pesquisas substanciais acerca do autor.⁷ Outro nome basilar na revitalização da crítica em

⁶ Após duas edições, a referida obra de Chaves reaparece em 2001 reeditada, modificada e ampliada com o novo título *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*, publicada agora pela editora da UFRGS. A primeira parte do texto (o núcleo medular dos estudos) sofre algumas alterações, contudo mantém a estrutura característica das edições anteriores. A segunda (Roteiro Biográfico) e a terceira partes (Arquivo de um escritor) são apêndices valiosos que acrescentam informações sobre a vida e a obra do escritor cruz-altense, respectivamente. Relevo maior apresenta a terceira parte, onde Chaves faz um minucioso levantamento de toda a bibliografia produzida por Verissimo (além de toda a ficção e memórias, ensaios, prefácios e apresentações, textos em periódicos e traduções) e da extensa fortuna crítica do autor produzida até o momento. Nossas considerações e indagações ao longo deste trabalho se pautarão, sobretudo, na consulta a essa nova e mais completa edição do trabalho de Chaves.

⁷ Ir. Ermo Clemente, no ensaio “Erico Verissimo e a crítica brasileira” (1985), onde arrola com propriedade e concisão as mais diferentes opiniões de críticos literários brasileiros de notoriedade sobre a vida e a obra de Erico Verissimo, é categórico ao sentenciar que “O trabalho de Flávio Loureiro Chaves balizou a crítica brasileira sobre a obra do grande filho de Cruz Alta” (p. 7). Em entrevista concedida a Marcon e Arendt com o título *Erico Verissimo não é um romancista de 30*, Chaves (2015, p. 153-154) confirma sem pretensões: “[...] a leitura crítica do Erico começa em 1972. E, sem falsa modéstia, o responsável por isso sou eu. [...] Em 1972, o Erico comemorou 40 anos de literatura. Naquele momento, eu organizei um livro, propus para a editora do Erico comemorar os quarenta anos de literatura com um livro que se chamava *O contador de histórias: 40 anos de literatura de Erico Verissimo*. [...] naquele momento, por um convite meu, que era o organizador e até então não conhecia muitos dos convidados, compareceram: Alceu Amoroso Lima, Jorge Amado, Otto Maria Carpeaux, Lygia Fagundes Telles, Fábio Lucas, Antonio Candido, Jean Roche, Guilhemino Cesar...Quer dizer, todos

torno de Verissimo também vem do sul: Maria da Glória Bordini, com as obras *Erico Verissimo: o escritor no tempo* (1990), compilação de ensaios e depoimentos curtos celebrando os 85 anos de seu nascimento; *Criação literária em Erico Verissimo* (1995), uma versão de sua tese de doutoramento em Letras pela PUC-RS, e, mais recentemente, a reunião de copiosos artigos sobre a obra de Erico no *Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária* (2005). Destas “pedras fundamentais” para os estudos da produção literária verissiana dissemina-se, pelos quatro cantos do país (e até mesmo internacionalmente) múltiplas e diferenciadas análises dos livros do escritor rio-grandense (sejam por meio de ensaios e artigos em revistas e periódicos, dissertações ou teses no âmbito acadêmico, que englobam a obra ficcional e não ficcional do autor), distinguindo e consagrando, destarte, Erico Verissimo como um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX.

Retornando à expressão de autodefinição “contador de histórias”, que Erico utilizava-se com frequência e, como já dito, fora empregada depreciativamente pela crítica, Moysés Vellinho (1978, p. 103) lança a pergunta crucial de redefinição: “Apenas um ‘contador de histórias’?”, endossada pelo questionamento oportuno e desmistificador de Flávio Loureiro Chaves (1978, p. 71) ao provocar “O que é um ‘contador de histórias’?”. Vellinho compreende que a insistência do se auto intitular um modesto “contador de histórias” repousa numa ironia autêntica de Erico em relação aos posicionamentos da crítica, entretanto deixa predizer que essa persistência provoca sérias desconfiças, que certamente começaram a ressoar positivamente no cenário crítico na tentativa de esclarecer o que estaria por trás da simples etiqueta “contador de histórias”.

Não resta a menor dúvida que o escritor, particularmente o da maturidade, põe a descoberto, na ficção como nos depoimentos e impressões de viagem, os dons de um narrador de recursos inesgotáveis, dos maiores da nossa língua. A serviço desses dons, prodígios de sua versatilidade, na sua graça e fluência, um estilo vivo, extraordinariamente plástico, sempre atento, atento como um felino, à presença de quanto lhe fale aos sentidos. *E contudo, se há o que Erico Verissimo não compromete nunca*, na sensual captação dos motivos que a vida lhe oferece, e que ele apanha e saboreia com avidez, *é o senso de propriedade, o comedimento estilístico. Nenhum esbanjamento, nenhuma ostentação. O que lhe importa mesmo, sem recusa nem opções, é o assunto, o objeto* (VELLINHO, 1978, p. 104, grifos nossos).

aceitaram dar seu depoimento sobre Erico Verissimo. E nesse livro é que se deu pela primeira vez a avaliação crítica da obra do Erico. [...] E a crítica que até aquele momento considerava o Erico um escritor *best-seller*, ou fazia um falso elogio – porque muitos eram críticos do Rio Grande do Sul (“o maior autor do Rio Grande do Sul”, aquele elogio fofo que é pior do que a crítica negativa) – foi ultrapassada, já que os nomes que eu reuni representavam a consciência crítica brasileira dos anos 1970 e fizeram uma releitura da obra do Erico, reconhecendo-o como um grande escritor. [...] terminei fazendo um resgate crítico do Erico, porque todos esses grandes nomes colocaram o Erico no pico da cordilheira”.

A prioridade de Erico Verissimo em sua literatura é, mormente, criar uma boa história (a fábula), aquela trama interessante que envolva e convença o leitor daquilo que se está contando. Bordini (1995) examina que o *efeito* e a *impressão* que advém da prosa ficcional são preocupações constantes no “laboratório romanesco” que Erico desenvolveu em anotações, reflexões e comentários teórico-analíticos ao longo de toda a sua carreira. Mesmo conhecendo e admirando os experimentalismos e tendências vanguardistas do final do XIX e raiar do século XX, Verissimo ainda acreditava que, para a arte do romance, algumas estruturas e convenções deveriam perdurar, primando pela comunicabilidade e no resgate da “necessidade de magia” que o romancista tem por obrigação oferecer ao leitor⁸. Daí a criação de enredos estimulantes, mediado por uma sintaxe simples e acessível, povoado por criaturas que transmitem a sensação de serem de “carne e osso”, sem prejuízo algum em relação à qualidade estética, levando a cabo, portanto, a convicção intelectual que vida e literatura são faces da mesma moeda, em que esta se nutre dos mais variados aspectos daquela para retornar, em forma de arte, e ressemantizar a existência.

Em muitos romancistas, a crise de valores individuais, latente na cultura ocidental dos últimos cinquenta anos, derivou a crise da própria ficção. [...] Mas o “contador de histórias” resistiu; seu romance permaneceu fiel à ortodoxia do gênero, laborando na intriga de caracteres enquanto representação da vida social, referindo-se diretamente à matéria factual que deu margem à criação literária. Em Erico Verissimo, a crise contemporânea refletiu na outra órbita da arquitetura romanesca – o plano existencial em que se resolve, na intriga proposta, o destino das criaturas (CHAVES, 1978, p. 83).

Torna-se patente, desta forma, que para se chegar a essa concepção de literatura enquanto espelho da vida, Erico Verissimo adotou a estética realista. “A objetividade é uma das minhas paixões. Sou a negação do metafísico” (VERISSIMO, s/p, apud BORDINI, 1995, p. 79). Contudo, o realismo exercitado por Erico Verissimo nunca foi “puro”, mesmo buscando seguir a cartilha dos realistas do XIX no anseio de “pintar” o homem no dinamismo da vida social. A escola simbolista, manifestando-se mais fortemente nas letras do Sul do que no eixo Rio-São Paulo, parece contaminar (no sentido mais positivo da palavra) a escrita de Erico, principalmente no início de sua carreira. Chaves (2001) atribui as influências desse

⁸ “Erico, portanto, não se opõe ao romance de tese, nem ao romance intimista, ao romance poético [que ele aglutinou à sua criação literária] ou ao romance panfletário. Para ele, o campo do romance não é só vasto, como muito variado e rico. Porém, o que o irrita é que certos críticos, os quais não conseguem “inventar um bocejo”, dizem que contar uma história é uma forma inferior de arte, quando um livro não pode ser acusado de muito longo ou breve: o problema é que seja interessante” (BORDINI, 1995, p. 53). Ainda comungando com as palavras de Bordini (1995), Erico não estava totalmente afastado das vanguardas, detendo uma sapiência aprofundada das técnicas em voga nas literaturas europeia e norte-americana, muitas vezes empregando-as com destreza e sutilidade que seus leitores sequer notavam que estavam diante de uma narrativa impregnada de modernidade.

“simbolismo tardio” nos contos de *Fantoches* e no romance *Clarissa*. Sobre esse traço da literatura de Erico no florescer da sua produção, espécie de “herança simbolista”, bem como a conciliação ou fusão de realismo e simbolismo, trataremos adiante, quando nos detivermos na análise e reinterpretação de *Clarissa*.

Professando no realismo e nos seus procedimentos estético-narrativos o meio mais adequado de indagar e desvelar os mecanismos de ordem social e as agruras homem moderno atrelados a eles, Verissimo coloca a termo seu projeto literário de realizar, como ele mesmo pronunciou, um “corte transversal da sociedade”, nunca perdendo de vista a comunicação com seu público. Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Fiódor Dostoiévski e Eça de Queirós, mestres do realismo europeu do século XIX, são alguns dos nomes que o escritor cultuava e aos quais buscava vincular seu estilo literário; destarte, “[...] o Autor se mantém dentro da órbita realista e que deseja ver o romance como uma encenação do homem para o homem” (BORDINI, 1995, p. 45), compreendendo e colocando em prática a arte romanesca como um “mosaico da vida”.

Erico, inserido cronologicamente pela historiografia literária no painel do “romance de 30”, muitas vezes recebeu (e ainda recebe), como seus companheiros nordestinos, o epíteto de *regionalista*, posto que a crítica o considerasse representante maior do contexto e costumes regionais do Rio Grande do Sul. Distinguindo-se de José Lins do Rego, Jorge Amado ou Rachel de Queiroz, que assumiram um engajamento e postura diante da crise social através de um *neonaturalismo* com tons partidários, o escritor aproveitou-se do regional para realizar suas investigações sobre a sociedade, firmando, assim, um estilo narrativo de “orientação sociologizante”, na expressão empregada por Bordini (1995), em contraposição aos regionalistas *stricto sensu* e à literatura psicológica que já dava seus passos⁹.

⁹ Ao ser interrogado em qual contexto situaria a obra de Erico Verissimo, o regional, o nacional ou o universal, Chaves (2015, p.151) nos traz uma instigante e pertinente resposta: “A obra de Erico tem uma qualidade de poder ser lida naquilo que se chama de círculos concêntricos. [...] Sem ser regional, ele é um romance regional, porque nele [*O tempo e o vento*], pela primeira vez, fotografa-se, digamos, o Rio Grande do Sul, a província de São Pedro, o Brasil meridional. Mas, num círculo maior, essa história de uma família, de uma cidade e de uma região pode ser lida como uma “fatia” da história brasileira.[...] Então, a obra de Erico é regional? É, porque fixa a história de uma região. É regionalista? Não, ela é amplamente universalista, porque o que determina a história regional é essa dialética entre o transitório e o permanente, entre o masculino e o feminino, entre forças de corrosão e forças de preservação. É o que você vai encontrar em *Grande sertão*: veredas, do Guimarães Rosa. [...] O Erico, na verdade, é o sucessor do Simões Lopes Neto, que já tinha escrito os *Contos gauchescos* na geração anterior, e cujo trabalho de linguagem, a metáfora, por exemplo, dá-se nessa passagem do causo regional para algum tipo de enunciação universalista”. Mais adiante, o professor afirma que Erico não pode ser considerado, junto a Jorge Amado e a outros da sua geração, como romancista de 30, interligando-o a escritores latino-americanos como Alejo Carpentier, Garcia Márquez e Juan Rulfo, que conseguiram, junto a Verissimo, fazer a difícil passagem de apenas fixar identidades regionais para trabalhar com aspectos e mitos universais.

Não se deteve no “regionalismo” porque, em primeiro lugar, interessava-lhe, acima da estrutura, indagar sobre o indivíduo e o seu destino; e, logo, distinguir na arguição da sociedade, na fotografia do episódio, o reflexo da condição humana. Mantida esta noção, importa encontrar na observação do *regional* a revelação do *social* (CHAVES, 2001, p. 45, grifos do autor).

Ainda que não fosse um regionalista, Erico Verissimo estava intimamente conectado ao decênio de 30 e às inquietudes do período, manifestando um realismo crítico que, muitas vezes o aproximava de seus contemporâneos pela “[...] vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar, de apreender o sentido dos atos mais do que apenas descrevê-los” (CANDIDO, 2005, p. 67). A representação da sociedade, recorrendo ao ideário de fixar “fatias da vida”, seja pelo corte sincrônico, dando vazão ao cotidiano e seus dilemas, seja através da perspectiva diacrônica/dialética, no corolário literatura e história (o passado que ilumina o presente), agregará contornos diversos à escritura de Erico, introjetando em sua obra em processo “linhas de forças” que correspondem factualmente à sua consciência crítica enquanto ser humano e intelectual nunca alheio ao homem e aos seus impasses enquanto sujeito histórico/social.

Alguns contos-esquete de *Fantoches* (1932) já transpareciam uma canhestra preocupação social, embora o criador não deixasse esta inquietação ganhar corpo nos discursos híbridos entre o conto e o teatro. Como o próprio título dessas histórias curtas (*sketches*, como ele mesmo chamava) indica, “[...] o autor não cortou os fios para dar vida individual e portanto trágica às personagens, ficou com as cordinhas na mão só pelo prazer de atucanar os pobres bonecos” (MEYER, 2005, p. 17). O escritor e crítico literário Augusto Meyer publica o ensaio “Erico e seus Fantoches” no calor do lançamento do referido livro, no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, 14 de abril de 1932, vislumbrando essa primeira experiência literária de Erico Verissimo como a práxis de um homem que demonstra verdadeira vocação para a literatura. Tanto é assim que o estudioso avalia satisfatoriamente a estreia com a coletânea de contos, sentenciando que encontra no escritor a paixão que este cultiva por suas criaturas, todavia não deixa de alertar que Erico “[...] ainda está muito apegado ao seu solilóquio de autor, ainda tem um sabor literário e não conquistou o sentido do concreto, o poder objetivo, a força alucinante que obriga a gente a pensar diante de uma simples página impressa: isto vive” (p. 18). Suas previsões acerca do talento nato para a arte literária, ao final da sua resenha crítica, acabaram por se confirmar no decorrer dos anos e das sucessivas obras de Verissimo: “[...] as qualidades dele me obrigam a esperar mais, a exigir muito mais” (idem).

Erico Verissimo, na interpretação de Chaves (2001), ainda tateia uma temática vaga e um tanto difusa, buscando a todo preço a universalização das histórias; outra observação valiosa de Chaves sobre este primeiro livro de Verissimo é o exercício da metanarrativa, uma das suas obsessões que, neste momento, germina como um confuso pirandellismo, mas que vai (re)figurar em praticamente toda a sua obra romanesca.

[...] o que se faz notável já aqui neste livro de 1932 é a tentativa de refletir sobre a literatura no próprio ato em que é escrita, o texto incluindo a discussão sobre o texto. Ocorre naquelas passagens “pirandellianas”, especialmente nos contos de estrutura teatral, onde os personagens “rebelam-se” contra o seu autor (vide “O cavaleiro da negra memória”); ou, então, quando ele mesmo se encarrega de sugerir ao leitor algumas variantes para a resolução da intriga. Certamente até mesmo esta experiência se dissolve na banalidade dos temas e no formalismo que deixa à mostra os andaimes da construção. Mas, apesar disso, permanecerá como uma preocupação itinerante, retomada a partir de *Caminhos cruzados*, propondo a discussão sobre a função da literatura e o ofício do escritor (CHAVES, 2001, p. 22).

Às obras seguintes (deixemos *Clarissa* “adormecido”, por agora, para uma reflexão e busca de uma fortuna crítica mais pormenorizada), a tônica social e seus desdobramentos vão, paulatinamente, se aprofundando. Desenvolvendo nos anos 30/40 o “romance de cidade”, que a crítica convencionou chamar *ciclo de Porto Alegre* (*Música ao longe* – 1934; *Caminhos cruzados* – 1935; *Um lugar ao sol* – 1936; *Olhai os lírios do campo* – 1938; *Saga* – 1940 e *O resto é silêncio* - 1943), Erico Verissimo recorta a burguesia sulina (brasileira, por extensão), tangenciando e problematizando temas como a derrocada da aristocracia rural, a classe média trabalhadora, os mecanismos sociais e os indivíduos como meras peças da grande engrenagem social que é a vida urbana moderna em coletividade. As personagens desses romances citadinos “[...] não são o poder, nem controlam a engrenagem social; alimentam-na; sofrem-na; são a massa amorfa das cidades, parte da multidão anônima na expectativa da própria identidade” (CHAVES, 2001, p. 61). A denúncia da existência desses seres reais que peregrinam na urbe frenética em busca de suas identidades, liberdades e de um lugar ao sol é o compromisso firme e otimista de Erico com a humanidade.

O romance de Verissimo, a partir dos anos 30, legou à literatura brasileira um estilo de trabalhar a cidade, atento às diferenças, ao enredamento de interesses e impulsos, permitindo, pelo contraponto [moderna técnica narrativa empreendida pelo autor], convocar em posição de igualdade aquilo que caracteriza o modo urbano de vida: a agregação e a desagregação, o múltiplo e o singular, o movimento e a mobilidade, conexões e desconexões, o egoísmo e a solidariedade, em contínua interação de carne e pedra, como diz Richard Sennet ao historiar a cidade e os corpos que a habitam (BORDINI, 2015, p. 102).

Na tentativa de revalorizar essas narrativas urbanas da primeira fase do escritor gaúcho, eclipsadas pela trilogia d'*O tempo e o vento*, Cláudio Celso Alano da Cruz, no artigo “Por um novo olhar sobre o ciclo de Porto Alegre” (2005), balizado pelo materialismo cultural de Raymond Willians, pensa essas obras não apenas como produtos estéticos, mas também culturais, levando em consideração o período de lançamento e recepção de tais livros, e como essas narrativas, fazendo a fotografia da vida metropolitana e carregando os paradoxos da transição para a modernidade, devem ser lidas como parte integrante da formação cultural dos porto-alegrenses:

Em contraste, o “velho” Erico, às vezes um crítico pouco generoso de si mesmo, dizia em 1964, “que só hoje a cidade está como a descrevi naquela época”. Se a questão é só a descrição até pode ser, em parte. Mas se a questão é a representação da cidade, algo muito mais profundo e complexo, não posso concordar com ele. Basta percorrermos as fontes primárias do período (jornais, revistas, fotos, etc...) para vermos, pelo contrário, o quanto a primeira fase da obra de Erico expressa e representa aquela cidade, aquelas pessoas. E mais, descobriremos o quanto o ciclo de Porto Alegre é importante para nós, hoje, neste início de século. Pois é lá que estão as matrizes do que somos, lá estão registradas as nossas vivências primeiras de mulheres e homens metropolitanos. Lá estão as nossas “cenas primordiais”, como diria Marshall Berman. [...] Mas fico pensando no modo de ser concreto das pessoas que encontramos pelas ruas, pelas casas, pela vida real e cotidiana dos brasileiros e percebo o quanto são sentimentais, moralizantes e idealistas. Sem deixarem de ser também, em outros momentos, o oposto disso tudo. Homens e mulheres urbanos, contraditórios, divididos, desorientados, fragmentados (CRUZ, 2005, p. 46-47).

O resto é silêncio, a derradeira obra desse ciclo romanesco onde a cidade torna-se uma das personagens (depois ela voltará em *Noite* (1954) com outra roupagem), merece uma atenção especial nestas considerações, podendo ser entendida como uma recapitulação ou reescritura dos romances anteriores¹⁰ “[...] e, num certo sentido, como o deslinde das contradições e perplexidades em que encontrou [o autor] num determinando momento, a sua concepção humanista” (CHAVES, 2001, p. 71) e o ponto que decreta a transição para uma nova tomada de rumo com o *roman-fleuve* (romance-rio) *O tempo e o vento*. Como mencionado anteriormente, o mote condutor da história é o suicídio de Joana Karewska (simbolicamente cometido numa Sexta-Feira Santa), testemunhado por sete personagens diferentes, isto é, sete histórias simultâneas que vão se entrecruzar. Todavia, existe uma personagem que se sobressai do grupo na medida em que esta consegue extrair do trágico acontecimento presenciado seu significado profundo, decidindo transformar a cena fatídica

¹⁰ Consequência de uma ideologia já madura, “Em 1943, Erico Verissimo praticamente reescreveu toda a obra até aí produzida, como que sentindo a necessidade de condensar sua visão humanista num só livro. Reescreveu-a em *O Resto é Silêncio*, porventura um dos mais bem arquitetados, enquanto estrutura romanesca” (CHAVES, 1972, p. 78, grifos nossos).

em temática romanesca. A personagem em questão é o escritor Tônio Santiago, reconhecido autorretrato de Erico Verissimo, o intelectual que, através da sua arte literária, almeja expressar seu universo, “[...] [colhendo] no próprio texto a gênese do ato de escrever, a função do escritor diante da realidade [...]” (p. 72). A vida (e a morte) como matéria e condição ficcional é, no argumento de Bordini (2005), a mola propulsora e o desafio do criador, colocando de modo evidente e em xeque a discussão da “criatividade especificamente literária”. Comunga e tangencia com suas considerações a leitura perspicaz de Carlos Dante de Moraes (2005, p. 39, grifos nossos), sentenciando que “Premido pela *angústia do momento universal*, [Verissimo] experimenta a insatisfação de romancista, irremediavelmente romancista, que se entrevê como a brincar e divertir-se, nessa função lúdica da arte, enquanto os homens se despedaçam e desaparecem”.

Daí a resolução de escrever a história de Joana Karewska traçando, através dela, o painel da sociedade, julgando o comportamento burguês, numa tentativa de reconduzir o mundo à sua primitiva naturalidade. Enquanto os romances anteriores ainda estão, de certa maneira, restritos à fotografia da realidade, *O resto é silêncio* se organiza a partir do esforço para empreender a sua superação, revelando-a no discurso literário que é, ele próprio, um valor autônomo situado no campo da *ação*: o romancista é a sua própria personagem, a escritura do romance é o romance (CHAVES, 2001, p. 72).

A propósito da narrativa em foco, Antonio Candido (2005, p. 65-66), em seu ensaio clássico sobre Erico Verissimo¹¹, vê nas últimas páginas desse romance a simultaneidade inserida dentro do simultâneo, além de constatar que as linhas finais da história acabaram por se tornar “[...] uma espécie de programa do romancista, uma primeira ideia ou uma primeira comunicação ao público do projeto de saga rio-grandense que haveria de representar a culminação de sua obra”. As indagações do capítulo final são, para Chaves (1978), uma premonição do que já estaria sendo gestado: a estória imbricada na História de *O tempo e o vento*.

Se n’*O Resto É Silêncio* o devaneio do personagem mistura as duas linhas [os fios horizontais e verticais da vida], é porque a técnica do romancista já tinha amadurecido a ponto de jogar livremente com ambas e fazê-las convergir para uma

¹¹ “Erico Verissimo de 1930 a 1970”, publicado pela primeira vez em 1972 no livro de ensaios e depoimentos *O contador de histórias*, e atualmente incluso no *Caderno de Pauta Simples* (2005), no qual nos baseamos para tecermos e confrontarmos o resgate da fortuna crítica do escritor. Assim como o título do ensaio pressupõe, Candido faz um passeio panorâmico pela literatura verissiana, desde a sua estreia (que ele considera em *Clarissa* e não com *Fantoches*, talvez respeitando a vontade de Erico, que em determinado momento de sua carreira renega esse livro) até a publicação do último romance, *Incidente em Antares*, sugerindo, pela sua leitura dialógica, como o conjunto da obra do escritor acabou por obedecer a um ideal programático que, se acabou por adquirir traços múltiplos nas suas obras, não se distanciou do projeto maior e consciente de refletir seriamente sobre o homem e a vida social.

visão mais completa do real, como se veria na composição impecável d'*O Continente*, que parece realizar a visão de Tônio Santiago. E é interessante notar que a metade inicial de *Olhai os Lírios do Campo* constitui a primeira tentativa de combinar os dois eixos (sincrônico e diacrônico) no plano da narrativa [...] de modo que o eixo do passado venha se dissolver no do presente (CANDIDO, 2005, p. 66-67).

O lapso temporal de duzentos anos (1745-1945), compreendidos em três tomos (*O continente* – 1949, *O retrato* – 1951 e *O arquipélago* – 1962) será narrado por Erico Verissimo como uma profunda e complexa releitura histórico-político-social do Rio Grande do Sul e do Brasil, onde várias gerações rio-grandenses perfilarão na trilogia *O tempo e o vento*, que tem como eixo norteador a saga da família Terra-Cambará. Santos (2014) considera essa obra cíclica de proporções extraordinárias a responsável por conciliar/equilibrar a tão almejada elaboração estética com a literatura de intervenção social em Erico Verissimo, e na longa empreitada de desmistificar e reescrever a História, acabou por figurar entre as mais bem sucedidas experiências do romance histórico na literatura brasileira. Ao ser interpretado por Chaves (2005, p. 231) como um “romance de fundação”, o crítico assegura que, diferentemente de José de Alencar, que modelou seus romances históricos na fórmula do inglês Walter Scott, Erico Verissimo adota n’*O tempo e o vento* a estrutura de *Guerra e Paz*, de Tolstói, “[...] onde a ficção admite aberta e intencionalmente a crônica histórica em sua tessitura porque é a História o seu objetivo último”. Embora consagrada como o apogeu da produção ficcional de Verissimo (Chaves (2014) decreta que esse gênero cultivado pelo autor sulino atingiu seu ponto culminante no Brasil, não tendo sido, até o presente momento, superado por nenhum outro escritor), a crítica encontra na composição cíclica de *O tempo e o vento* “fraturas”, relacionadas, basicamente, à dicotomia *cronista x romancista* que se estabelece nessa obra. Moraes (2005), por exemplo, pontua que um dos “defeitos” desses romances estaria no quadro histórico traçado pelo autor e que fundamenta o argumento da trama, “[...] pois o cronista se substitui frequentemente ao romancista” (p. 44), enquanto Marinho (2005, p. 264) detecta que “[...] a inserção do discurso da história não é idêntica nos três volumes, resvalando de uma sutileza grande em *O Continente*, para um excesso de informação, primário ao nível da estrutura de superfície, em *O Arquipélago*”.

Discordando de grande parcela da crítica, que classificava esse romance como “a grande epopeia do Rio Grande do Sul”, Chaves (2005) trata-o como uma anti-epopeia, posto que nela não aparecem as características essenciais do gênero épico e igualmente porque “[...] a visão essencialmente antimachista do escritor orienta o discurso para um ponto que está

longe de coincidir com uma perspectiva épica no que diz respeito ao acordo com o código guerreiro do mundo observado” (CHAVES, 2001, p. 97). Ao narrar a História,

O romance de Erico Verissimo, *O Tempo e o Vento*, trilogia publicada entre 1949 e 1962, não se serve de paralelismos ousados entre figuras mais ou menos remotas, mas sub-reptícia e veladamente descobre as afinidades presentes na sequência familiar, a permanência de características e modos de ser, que se escondem sob as diferenças evidentes. Na esteira de romances que se propõem narrar a história de uma família ao longo de várias gerações, a obra de Verissimo revela-se um caso exemplar de interligação entre os acontecimentos públicos e os privados, onde os primeiros só têm importância se em íntima relação com os segundos, mesmo se, aparentemente, aqueles pareçam predominar (MARINHO, 2005, p. 260).

O tempo e o vento, produção artística ousada e resultado da maturidade plena de Erico Verissimo como romancista, é uma história de embates familiares e político-sociais que perduram por gerações, “[...] relato da formação de sua parte do Brasil, das aventuras que fizeram, daquela fronteira, um pedaço do mundo luso-brasileiro” (OLINTO, 2004, p. 438). Além de Chaves (2001) relacionar a forma romanesca com a estrutura da sociedade vigente, deixa claro que o ciclo de *O tempo e o vento* seria um aperfeiçoamento da estética realista aderida desde os primeiros romances como força motriz de seu projeto literário, agora indissolúvel às reflexões históricas:

A estrutura do romance é *homóloga* à estrutura da sociedade em que o autor produz a sua obra e explica o rigoroso paralelismo no qual a cada etapa da corrupção familiar dos Cambarás corresponde uma etapa da História rio-grandense. Fundindo a observação da vida coletiva e a existência dos seres de ficção, o modelo realista da narrativa atinge aqui o seu ponto mais alto, tornando o social um elemento intrínseco ao texto e, sem sacrifício da autonomia literária deste, um referente direto da reflexão histórica que se vinha insinuando nos livros anteriores (CHAVES, 2001, p. 101-102).

A ótica de Bordini (1995) diverge do pensamento de Chaves, na medida em que ela aceita passivamente a autorreflexão de Erico Verissimo que sua obra literária não pode ser classificada como cíclica, devendo cada projeto ser visto como um contínuo recomeço: “[...] não tenho planejado largamente a minha obra com o propósito de fazer dela um bloco harmonioso. Por isso não penso em ciclos” (VERISSIMO, s/p, apud BORDINI, 1995, p. 81). Por certo que cada obra resguarda suas propostas e indagações, e *O tempo e o vento*, de fato, amplia e intensifica as reflexões sobre a sociedade, agora explicitamente dialogando com a História, todavia não deixamos de seguir a linha analítica de Chaves ao vislumbrar o conjunto da obra de Verissimo como um “corte transversal da sociedade” (expressão do próprio Erico) que foi, ao longo de cada livro, retrabalhando seu estilo e aprofundando questionamentos cuja

gênese está nas suas primeiras manifestações literárias. Consciente ou inconscientemente, Erico Verissimo erigiu uma obra que pode não ser um “bloco harmonioso”, mas concretizou um projeto literário onde os fios retraídos do início se interligam aos do final vigoroso.

A tomada de consciência que a narrativa propõe, seja da terra (as raízes), dos dramas, da violência, dos horrores e da cerceada liberdade individual, é a metáfora do homem moderno, que “[...] esquecido de suas origens, perdeu a própria identidade [...] por fim, a falência do “humano” leva a questionar o próprio sentido do progresso histórico” (CHAVES, 2001, p. 110). Assim, *O tempo e o vento* é o romance memorialista de Floriano Cambará (Verissimo transfigurado em personagem ficcional), procurando suas origens e identidade, que contadas, fazem a revisão crítica da sua história e da História rio-grandense e brasileira.

Os interstícios da História nessa obra, como quer Maria de Fátima Marinho (2005, p. 271), estão em dar realce semelhante às inúmeras guerras sucedidas nesses duzentos anos (re)contados, “[...] à análise da conjuntura social, às fraudes políticas e eleitorais, à emancipação dos escravos, ao aparecimento do cometa Halley ou à evolução do cinema”. Regina Zilberman (2010, p. 151-152) soube muito bem sintetizar como o contexto vivenciado por Erico Verissimo interferiu sobrejamente na manufatura da trilogia:

Parece paradoxal a observação de ter sido o contexto político de seu tempo que determinou a escrita de *O tempo e o vento*, sobretudo se acompanhada a produção do romance, cujo primeiro volume, *O Continente*, restringe-se à trajetória, durante os séculos XVIII e XIX, dos grupos sociais no Rio Grande do Sul. Mesmo *O retrato* evita a atualidade, embora as primeiras páginas narrem o retorno do protagonista, Rodrigo Terra Cambará, a Santa Fé, sua terra natal. Porém, Erico examina o pretérito desde a visão do presente, de quem sabe onde vai desembocar essa história. O passado explica a atualidade, e essa só pode ser compreendida desde a recuperação do acontecido.

Não por outra razão as três partes de *O tempo e o vento* são construídas desde a ótica dos eventos mais recentes. *O Continente* tem como moldura a revolução federalista de 1893, e desde essa marca cronológica são repassados os acontecimentos relatados. *O retrato* e *O arquipélago* elegem 1945 como moldura temporal, a partir da qual se resgata o percurso sentimental e ideológico de Rodrigo Terra Cambará, bem como se narra o itinerário dos grupos políticos sulinos e brasileiros. Desejando refletir sobre a época que vivia, como sempre fizera, Verissimo muda a tática, enraizando na história, e não na geografia, a explicação dos fatos de seu tempo, que é também o tempo do leitor. O escritor permanece fiel a si mesmo, ao dar um giro significativo no modo de estruturar sua ficção.

Embora alicerçado na sequência temporal histórica, a primeira parte de *O tempo e o vento*, *O continente*, se abastasse, conforme Zilberman (1978), de uma ideologia, ideologia esta ancorada no mito do herói Pedro Missioneiro e suas visões fantásticas, e no fruto da sedução/relação de Ana Terra com Pedro (Pedro Terra e com ele a permanência do “clã matrilinear” – a mulher-mãe que luta para a sobrevivência e continuidade da família), a

mitologia que acaba por “[...] anular o tempo histórico, substituindo-o pelo tempo sagrado, e ao transformar a existência livre num ritual estabelecido pela necessidade de renovação do deus responsável pelo cultivo da terra”. (p. 189). Ao relacionar essa ideia da perpetuação do mito também presente no romance brasileiro *Um nome para matar* (1967), de Maria Alice Barroso, onde, à semelhança d’*O continente*, o pai é a origem e a mãe é a conversação da linhagem, Zilberman (1978) arremata suas ilações advertindo que o tempo, elemento intrínseco à narrativa, entra em desacordo com a estrutura e ideologia romanesca dos episódios em *O continente*, já que estas (estrutura e ideologia) concorrem para a manutenção do mito; “[...] por sua vez, este conflito reflete outro, de ordem social, nos personagens. Porque o mito surge como expressão desta classe, que precisa voltar sempre à origem para assegurar seu poder, num tempo em que é assediada pelo mundo burguês do romance” (p. 193). O romance-história que estampa uma genealogia, proposto por Verissimo e Barroso, edifica-se, desta forma, na oscilação entre o mito (posto não ser uma epopeia) e o romance (o gênero que confirma a “realidade temporal circundante”).

Recuperar um tempo passado esquecido ou adormecido, seja individualmente, como Marcel Proust realizou no catedralesco ciclo de *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*, estruturado em sete livros e publicado entre os anos de 1913 e 1927), seja à moda de James Joyce, infiltrando nas memórias coletivas com *Ulysses*, foi a empreitada aventurosa de Erico Verissimo com seu *O tempo e o vento*, todavia, assumindo um posicionamento contrário ao de Proust ou Joyce, como nos esclarece Donald Schüler (1978, p. 164), Verissimo não resgata o passado de forma afanosa, bela; o passado torna-se ameaça, não se mostra como refúgio: “O passado pesa com toda a aspereza nas consciências por ele marcadas. Não se cria o mito de uma idade de ouro perdida. Invoca-se o tempo como remédio para as reminiscências dolorosas [guerras, violências, opressões, amarguras, injustiças, frustrações, vocábulos utilizados pelo próprio estudioso]”. Schüler não deixa de criticar o tratamento que Erico dá ao tempo, apesar de, ao final de seu ensaio, reconhecer no escritor sinais de inovação:

O que a M. Proust daria ensejo a penetrantes incursões no passado esgota-se em vagas e estereis observações no romance de E. Verissimo. O tempo marcha inexoravelmente e apaga a lembrança da memória dos homens. Se os indivíduos se empenham em esquecer o passado individual, não surpreende que lhes seja pálida e indiferente a recordação dos feitos do passado. O homem não se liga afetiva e intimamente ao passado. É um fragmento do espaço, identificado e vinculado a uma cadeia por elementos cujo significado ignora e que lhe são indiferentes, por isso (p. 166).

Outras correspondências entre *O tempo e o vento* e *À la recherche* no tocante à memória, tempo reconquistado e história foram constatadas por Zilberman (2006). Erico Verissimo parece apropriar-se do artifício empregado por Proust que, ao terminar *O tempo redescoberto* (último livro da série) com a mesma palavra que abre *No caminho de Swan* (primeiro volume do ciclo), atribuiu, assim, a circularidade perene da narrativa. “[...] ambas as personagens, o narrador da *Recherche* e Floriano, desejam firmar-se como escritores e lutam para realizar a aptidão que acreditam possuir, mas que ainda não teria desabrochado com plenitude” (p. 297). Porém, se para os leitores e críticos do escritor francês não existem um consenso se o projeto do escritor foi realizado ou ele ainda teria que o fazer (Marcel é ou não é o narrador? - questão que Proust certamente quis que pairasse em aberto), para os leitores de Erico isso é claro: Floriano é sim o autor de *O tempo e o vento*, declaradamente a personagem responsável por tudo àquilo que o narrador nos contou.

O Arquipélago encerra com a frase que abre *O Continente*: o narrador “sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato: *Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado*” (Verissimo, 1962, t. 3, p. 1.014 – grifos do autor).

Publicada com quase quinze anos de diferença e ao final de uma trilogia que ela mesmo abriu (Verissimo, 1949, p. 3), a frase obriga o leitor a reiniciar a trilogia, porque, graças a esse artifício, a perspectiva muda. Anônimo, o narrador parecia distante de seu objeto; *caracterizado agora como um indivíduo histórico*, dotado de uma biografia profundamente vinculada à família cuja trajetória está relatando, ele não apenas se personaliza, mas também *torna subjetivos e pessoais os julgamentos sobre as personagens do passado*, a maioria das quais conheceu de modo indireto. *O Arquipélago* obriga à releitura de, pelo menos, *O Continente* e, provavelmente, de *O Retrato*, conferindo circularidade à narrativa, conforme um processo que compromete a linearidade do tempo – seja a da cronologia, seja a da própria leitura (ZILBERMAN, 2006, p. 296-297, grifos nossos).

A aparição do romance *Noite*, no ano de 1954, no entremeio da escritura d'*O tempo e o vento* (essa obra surge após a publicação d'*O retrato*) causou surpresa e desconcertou público e crítica, acostumados com a prosa arejada de clareza e esperança que até então Erico Verissimo oferecia. O enredo: um homem, descrito apenas como o Desconhecido, deambula sozinho e desmemoriado pela cidade noturna, completamente vazio de sua identidade; encontra-se com dois homens, espécie de demônios, que o arrastam para ambientes sórdidos e maculados de perdição na madrugada interminável. Ao final de sua aventura no submundo da noite, o Desconhecido recupera a memória e retorna para casa. À época de seu lançamento, o livro quase não recebeu comentários da crítica literária, silêncio este que ainda se arrasta, com poucos estudos voltados a essa narrativa intrigante. Seria *Noite*, pelo seu forte apelo interior, uma peça solta no percurso literário que, até o momento,

Verissimo havia construído? Esta novela, na leitura de Vellinho (1978, p. 107), “[...] pode ser considerada como o documento mais vizinho de sua intimidade arredia, aquela através do qual ele diz mais de si mesmo [...] aquela que ele mantinha ciosamente trancada dentro de si”, atribuindo a ela um “caráter de confissão”.

Vellinho (p. 112) fala em “sensação de vácuo interior, de irremediável indeterminação e abandono, [...] simbolizada pela criatura que perdeu a consciência de si mesma e é como se dentro dela carregasse a ‘noite’”¹², enquanto Chaves (2001, p. 117) emprega a sentença “esvaziamento do eu”, onde o Desconhecido (o próprio autor na versão mais profunda de si), perdeu os domínios da própria individualidade e linguagem (dramas tão latentes em Clarice Lispector) na atmosfera alucinógena e fantástica da cidade, que agora é alegoria das opressões vivenciadas pelo homem no “[...] confronto com a engrenagem absurda da vida imposta”. Colocadas as duas interpretações em discussão, podemos perfeitamente aceitar as preposições de Vellinho (1978, 2005) quando ele argumenta ser esse romance nebuloso e com toques surrealistas a expressão mais íntima de Erico, como se este exorcizasse seus mais profundos demônios por meio do Desconhecido de *Noite*¹³, e aliar a essa leitura as considerações de Chaves (2001, p. 120-121), observando nesse romance o grau máximo do homem contemporâneo em crise existencial, reificado e preso nas grandes cidades (a “falência da liberdade”), não desagregando, portanto, essa obra, do “realismo social” testemunhado nas narrativas da década de 30 e 40.

[...] O homem reduzido à condição de estrangeiro na sua própria terra, prisioneiro da cidade tentacular que habita – eis aí a última etapa do processo de reificação do indivíduo ou o “drama da adaptação”.

¹² Na primeira versão deste ensaio (1955), com o título *Uma aventura noturna*, publicado no *Caderno de pauta simples*, Moisés Vellinho (2005, p. 62, grifos nossos), praticamente um dos únicos críticos a se pronunciar sobre *Noite*, já sustentava, com outras palavras, a interpretação que reafirmou em 78: “Há muito de confidencial sob a camuflagem dos fantasmas noturnos. O suporte freudiano em que repousa o drama do Desconhecido será reclamado menos por uma imposição subjetiva que pela própria economia da novela, que afinal tinha que encontrar um remate. Sua concepção, sua substância psicológica, o resíduo anímico que lateja no fundo dos seus símbolos, parecem-me estar visceralmente ligados a qualquer coisa que bem pode ser o apelo de velhos sentimentos abafados. Malgrado as aparências em contrário, é possível que Erico Verissimo nem sempre se desse por satisfeito com o estado de disponibilidade interior que se trai na literatura realizada anteriormente. *Não sei se aqueles sentimentos, que fingiam dormir, não começam agora a despertar, a empurrar portas fechadas*”.

¹³ Verissimo contribuiu, segundo Chaves (2001), por sustentar a ambiguidade que a narrativa concentra ao “explicar” para o público como *Noite* poderia ser entendida: “O leitor poderá interpretar a novela da seguinte maneira. A noite do desmemoriado é a noite em que todos nós, mais tarde ou mais cedo, caímos em nossa existência, e em que tudo quanto temos de mais sórdido, a besta agachada em nossas profundezas vem à tona, fazendo com que toda a nossa capacidade para o mal se revele. No entanto, a conclusão final pode ser a de que por mais escura que seja a noite sempre haverá uma aurora. Um pessimista, porém, poderá interpretar a história de outro ângulo, escolhendo como seu “texto áureo” as palavras que um dos demônios pronuncia quando seu companheiro lhe pergunta se ele vai deixar o Desconhecido ir-se em liberdade:- Que importa? Ele há de voltar, pois esta não será a última noite” (VERISSIMO, 1966, apud CHAVES, 2001, p. 124).

[...] No texto de *Noite* o estranhamento entre o indivíduo e o mundo, determinando o clima alucinatório em que transcorre a intriga, também anuncia certamente a perda da linguagem, indicando a suspensão de todas as possibilidades de comunicação. Mas ocorre exclusivamente na órbita das personagens com as quais o autor não se confunde, ao contrário do que se dá em outros romances. É justamente esta distância entre narrador e personagem que garante a manutenção do *realismo crítico* mediante o qual o escritor, ao narrar a degradação da realidade já incompreensível ou intransponível, pretende denunciá-la, revelando-a.

Compreender as três obras subsequentes de Erico exige, antes de qualquer coisa, que nos voltemos novamente junto ao escritor e seu espelho, pois é nessa profícua relação de reflexos e reflexões que estará a chave da “mudança” de rumo que o autor empreendeu nessa fase final da carreira, onde a tônica política e seus desdobramentos se sobressaem nos enredos tecidos.

Qual deve ser a posição do escritor diante dos problemas sociais, políticos e econômicos da sua época?

[...] Fala-se muito em literatura engajada. Repito, mais uma vez que, a meu ver, o engajamento dum escritor deve ser com o homem e a vida, no sentido mais amplo e profundo destas duas palavras. [...]

Afinal, em que posição política me encontro? Considero-me dentro do campo do *humanismo socialista*, mas – note-se – voluntariamente e não como um prisioneiro.

Por que socialista? – hão de perguntar. Porque o extremismo da esquerda e o da direita não passam de faces da mesma moeda totalitária; e porque o centro é quase sempre o conformismo, a indiferença, o imobilismo.

Poderá também o leitor perguntar como pode um homem que tanto preza a liberdade inclinar-se para o socialismo...*Ora, é um erro imaginar que socialismo e liberdade são termos ou idéias que se contradizem* (VERISSIMO, 1976, p. 313-314, grifos nossos).

O senhor embaixador (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971) são obras que deixam transparecer o “decidido fundo político”, segundo Bordini (2014), de Erico Verissimo, que já vinha se insinuando nos livros antecessores¹⁴. Ana Letícia Fauri (2005) encontra nessas narrativas a posição do escritor que vê o mundo com olhos de quem não se compraz com a realidade até então desnudada pela sua ficção. Os dois primeiros romances passam-se em cenários internacionais simbólicos, marcados por regimes ditatoriais e guerras internas (a inquietação e postura ideológica de Erico diante dos diversos conflitos bélicos que se deflagravam por todo o mundo nesse período), enquanto o terceiro retorna ao Brasil, também numa cidade inventada, criando uma paródia corrosiva que se volta diretamente

¹⁴ Bordini (2014, p. 27) não deixa de acrescentar que Verissimo, apesar do “espírito dos relatos” de agora ser diverso, mantém-se fiel às técnicas narrativas dos romances urbanos e da trilogia histórica (“episódios entrecruzados e encaixados uns nos outros”), enquanto Chaves (2001, p. 141) apreende que “[...] entre 1932 e 1971 de *Fantoches* ao *Incidente em Antares* – a sua ficção se desdobra por diferentes etapas durante um período de quarenta anos, sempre mantendo a arguição sobre a realidade social contemporânea. Digamos então que, com o passar do tempo, a própria natureza dos fatos históricos foi modificando a atitude do romancista perante a realidade imediata e forçou-o a revisar constantemente as posições éticas através das quais ordenou o mundo da ficção”.

contra a ditadura militar nacional. “[...] O criador, [...] transfere suas preocupações a outros ambientes [...] senão também mais carregados de substância polêmica. Daí a tensão [...] a quem uma comprovada habilidade artesanal já permite abarcar a essência da vida” (CESAR, 1978, p. 52-53). Todas essas narrativas aprofundam e confrontam o mundo da realidade e o mundo da ficção, radicalizando a posição humanista de Erico e revelando certa descrença sobre a condição humana (CHAVES, 1978, 2001), abrindo mais, deste modo, a matéria romanesca para a universalidade.

Incidente em Antares fecha com êxito a trajetória do grande filho de Cruz Alta; é, consoante Bordini (2014), o texto-estúrio de Erico Verissimo que, sob o signo do insólito e da sátira, tornou-se a verdadeira síntese do seu percurso literário (uma “intertextualidade intraliterária” (Bordini, 2014), recuperando debochadamente os livros anteriores), posto que “Neste, confluem a sátira dos romances urbanos, a revisão da História pela ótica de dominadores e dominados praticada na trilogia, e a acuidade da visão política dos dois romances anteriores”, sendo o livro um arremate “perfeito” de toda uma obra literária.

Tocando com veemência em pontos nevralgicos anteriormente já contemplados, todavia agora com nova e curiosa roupagem, “*Incidente em Antares*, sem descer ao gauchismo festivo, é um corte vertical, uma fatia da vida gaúcha, onde se provam os odores da terra e a voz das criaturas tem as inflexões da fala ancestral” (CESAR, 1978, p. 66). No microcosmo engendrado pelo narrador, Antares é uma cidade provinciana comandada por políticos e juristas corruptos, clara referência ao contexto que o Brasil vivia no momento da ditadura militar; nela, duas famílias rivais (Vacarianos e Campolargos) disputam, sempre na linha paródica, o poder local. O “incidente” se dá (e é nesse instante que irrompe o sobrenatural, o fantástico, todavia um fantástico que faz reafirmar o realismo social da narrativa) quando, devido à greve geral que impedia os coveiros de trabalharem, sete mortos insepultos reúnem-se no coreto da praça da cidade para realizar o julgamento dos vivos, fazendo-os se confrontarem com a realidade deteriorada da qual faziam parte. O grande julgamento é o das engrenagens sociais e a sua corrosão, sendo o ponto de vista dos mortos sem direito à sepultura o que ditará o julgamento, eles que “[...] investidos duma autoridade moral só concedida pela própria morte, veem e revelam o miolo apodrecido da coletividade” (CHAVES, 2001, p. 148).

Os mortos insepultos que vão ao coreto e começam a quebrar a censura e a falar abertamente todas as vilezas que as pessoas da alta sociedade cometiam, todos os adultérios, todos os furtos, todos os deslizos de conduta, tudo isso reproduz aquela noção, retirada do Positivismo, de que vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos. E é engraçado que esses mortos insepultos – é a característica que

mais chama a atenção dentro da narrativa – cheiram muito mal, as pessoas têm que se proteger do mau cheiro com lenços perfumados e com máscaras. *Eles cheiram mal, mas estão cheios de verdade. Tudo o que os mortos falam constitui, por assim dizer, o inconsciente da sociedade.* Eles rompem com a censura social para tornar pública a censura que implicitamente cada habitante devia ter respeito de suas próprias personalidades (LUCAS, 2005, p. 123, grifos nossos).

A presença do insólito em *Incidentes em Antares* somente se explica “[...] por provocarem uma fratura no ritmo cotidiano da cidade, da vida reificada, instaurando um distanciamento crítico que é o ponto de partida para o processo de desmascaramento” (CHAVES, 2001, p. 151), onde mortos provocam um profundo estranhamento no mundo povoado pelos vivos. Travestida de motivação fantástica, “A mensagem imanente a *Incidente em Antares* não deixa de ser uma crítica social” (LUCAS, 2005, p. 128). Neste sentido, as simples e poderosas palavras de Candido (2005, p. 78, grifos nossos) resumem a última criação literária de Erico Verissimo e, por conseguinte, a trajetória de compromisso social e humanista que o escritor percorreu:

No mundo dos vivos estão os moralmente mortos; os que aceitam tudo para garantir os próprios interesses e, no romance, estão à espera de um definitivo golpe salvador, que acabe com as greves e assegure as posições (o ano do incidente é 1963). Nas árvores, os jovens se solidarizam com os mortos, não com os vivos. *E, na atmosfera mágica do insólito, o bisturi finíssimo do autor vai recortando em molde realista a figura da verdade, com a mesma coragem serena, o mesmo engajamento desencantado e firme, a mesma crença irônica e inabalável dos seus livros precedentes, que vieram marcando, de 1930 a 1970, o caminho do humano, nunca demasiado humano.*

Na galeria de personagens de todos esses romances de Erico Verissimo, as figuras femininas são “desenhadas” de forma peculiar e nada convencionais, projetando em muitas das suas heroínas as características de sua mãe, como confidenciou na entrevista a Jorge Andrade (1978). As personagens femininas criadas pelo autor “[...] saltam (ou, pelo menos, se esforçam para sair) dos “círculos de giz”, ou seja, buscam libertar-se dos espaços concêntricos que limitam tanto as suas utopias sociais como as suas aspirações pessoais” (BARBOSA, 2005, p. 302). As mulheres de relevo das suas narrativas são fortes, nunca acomodadas com as situações, mesmo que domésticas, enquanto que às personagens femininas frívolas destina participação secundária em seus enredos. Transgressoras às leis de repressão do patriarcalismo, as mulheres de Verissimo funcionam “[...] como pilares de sustentação financeira, moral e emocional da família” (p. 302); ainda de acordo com Maria José Somerlate Barbosa (2005), o arquétipo da Mãe-Terra das mulheres de *O tempo e o vento*, Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria, teriam suas raízes e traços (o protótipo) nas personagens

femininas dos romances iniciais. Sobre Ana Terra, a mítica matriarca da geração dos Terra, o próprio Verissimo (1971, s/p) analisa: “Penso nela como uma espécie de sinônimo de mãe, ventre, terra, raiz, verticalidade (em oposição à horizontalidade nômade dos homens), permanência, paciência, espera, perseverança, coragem moral”, engradada e aprofundada, portanto, da matriz feminina resiliente das narrativas urbanas.

As pacientes e leais protagonistas dos seus romances são física, emocional, mental e moralmente superiores aos seus duplos masculinos; toleram com mais abnegação e estoicismo o sofrimento, conseguem superar as dificuldades mais facilmente e têm convicções morais bem melhor enraizadas. Controlam o espaço doméstico e, em alguns romances, dominam também o espaço público (trabalham e sustentam a família). Personagens femininas como Clarissa, Fernanda e Olívia pertencem a uma geração diferente de suas mães e conseguem transpor e vencer as barreiras sociais que limitavam as aspirações profissionais da mulher (BARBOSA, 2005, p. 314).

Este estudo de Barbosa vem em confluência com as hipóteses que Tristão de Athayde (pseudônimo do crítico Alceu Amoroso Lima) levantara na década de 70 sobre a presença do antimachismo em Erico Verissimo. Athayde (2005) sustenta que por toda a obra de Verissimo está impressa o protesto contra a suposta superioridade inerente ao sexo masculino, o “sexo forte”, rompendo com sua escrita essa tradição do gauchismo nas letras. “[...] o chamado “sexo frágil” é, na verdade, o “sexo forte” [não existem heróis e sim heroínas]. É também uma crítica que o romancista faz à sociedade em transição, em que a mulher duplica a sua função social (dentro e fora de casa) [...] e [é] esteio emocional da família e do amado” (BARBOSA, 2005, p. 327-328). Com esta posição, que desestabiliza as dicotomias masculino X feminino, Erico contribui no questionamento e desconstrução dos padrões tradicionais vigentes fincados no patriarcado¹⁵, lançando um olhar para as transformações culturais e sociais que já se encaminhavam no Rio Grande do Sul e pelo Brasil e que serviriam como luz na tentativa de reconfigurar os papéis de gênero.

Pois o *anti-herói*, que é tema constante da obra romanesca de Verissimo, em sua multiplicidade de feições, representa uma crítica à deformação do heroísmo como machismo, isto é, como privilégio do varão. É uma afirmação de que o heroísmo não é uma virtude apenas militar, do homem em face da luta física e da morte, uma

¹⁵ Concorre na mesma direção a assertiva de Sandra Jatahy Pesavento (1990, p. 43) sobre o papel diferenciado e reconfigurador que as mulheres têm na obra de Verissimo, refletido pela estudiosa numa perspectiva histórica: “[...] há um outro lado a considerar na obra de Erico e que diz respeito à mulher. No plano da historiografia, a mulher fora varrida, tanto enquanto protagonista quanto em termos do ofício do historiador. Na sociedade patriarcal forjada historicamente na guerra, no trato do gado e do contrabando, nenhum papel de destaque lhe era reservado e eram as chamadas virtudes masculinas as mais celebradas: força, coragem e destreza. Na obra de Erico, estranhamente, as figuras femininas são os “personagens-terra”, os elementos que puxam para a realidade. Personagens fortes, racionais, estáveis, contrastam com as figuras masculinas que são todas ímpeto e emoção, imprevisíveis, arrebatadas, apaixonadas”.

valentia biológica masculina mas uma atitude serena em face do *sofrimento* e da *vida*. Portanto, uma virtude bissexuada, privilégio de certas criaturas e especialmente de certos momentos da criatura humana, não reservada ao sexo masculino. [...]

É contra o mito do machismo, do masculinismo, que representa uma deformação primária da autenticidade da atitude heroica em face da vida (ATHAYDE, 2005, p. 86-87, grifos do autor).

Desde o romance *Clarissa* (1933) até *Incidente em Antares* (1971), Erico Verissimo empregou modernas técnicas narrativas ao delinear seu estilo, que, como já descrito antes, eram tão bem manejadas e articuladas na tecelagem romanesca que críticos e leitores não as percebiam. As técnicas narrativas do contraponto, polifonia e metaficção foram sendo aperfeiçoadas em cada nova experiência literária romanesca do autor, e todas essas, associadas à linguagem visual¹⁶ desenvolvida, tornaram-se as principais bases formais de Erico Verissimo na construção de seus romances.

O contraponto e a polifonia são técnicas “emprestadas” da música para a literatura, e aqui já podemos prever a relação profícua que se estabelece na criação literária de Verissimo com as outras artes, sobretudo a música e a pintura. A primeira consiste em criar uma narrativa composta por várias personagens e tramas paralelas, “[...] de modo que a narrativa fosse fragmentada e formasse um todo harmonioso através do contraste polifônico das diversas vozes constituintes” (SANTOS, 2013, p. 79). Muitos da crítica atribuem a ressonância de Aldous Huxley e seu romance *Contraponto* (1928) em Erico Verissimo, que na época em que escrevia *Clarissa* traduziu essa narrativa do autor inglês; um pouco depois, em 1935, Erico lança *Caminhos cruzados*, o romance porventura mais marcadamente contrapontístico do escritor. Entretanto, Chaves (2001) defende a tese que de Huxley Verissimo apreendeu a “técnica da simultaneidade”, devendo menos a ele e muito mais a Sinclair Lewis (a composição de personagens modernas) e John dos Passos (o emprego duma linguagem cinematográfica e “também o associacionismo que vincula as personagens” [p. 35]), escritores estadunidenses que, junto a Huxley, desenvolveram a técnica do contraponto na literatura¹⁷. Para Bordini (2015, p. 95), o contraponto vem a ser o elemento estrutural que consegue interligar nos romances as diferentes vidas nas grandes cidades:

¹⁶ Sobre essa característica da linguagem de Verissimo, deter-nos-emos adiante, por se tratar de um dos aspectos relacionados ao impressionismo literário em *Clarissa*.

¹⁷ Antes deles, o britânico Somerset Maugham (*O carrossel* – 1904) e o francês André Gide (*Os moedeiros falsos* – 1926) já empregavam o contraponto em seus romances, e conforme Santos (2013), a técnica remontaria a Dostoiévski, cuja base de seus romances seria musical, na medida em que duas ou mais histórias se entrecruzam. Antônio Olinto (dentro de *A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho) faz uma leitura atenta de *Caminhos cruzados* e do vanguardismo que a escrita de Erico trazia à literatura brasileira: “Um pouco das técnicas preconizadas por movimentos de vanguarda naquele mundo de entreguerras apareceria em *Caminhos cruzados*, com o contraponto sendo utilizado ao máximo – ou, conforme a perspectiva, ao mínimo – e frases

O romance moderno encontra uma ponte de ligação entre essas dispersas vidas metropolitanas num recurso estruturante, que aparece em André Gide, em John dos Passos e em Aldous Huxley, o do contraponto, ou seja, a alternância de trajetórias que seguem paralelas, ou se cruzam, seja por causalidade e/ou pelo acaso. O contraponto, processo extraído da música (levado ao cume de sua eficiência formal por Bach), permite pôr em cena diversas biografias, com realce seja sobre suas ações seja sobre seu psiquismo, ou ambos, acompanhando-as em seu desenvolvimento, mas de modo interrompido e inconstante, com ênfases e declínios de atenção do narrador ou narradores, que aí tomam ares do *flâneur* baudelaireano, captando modos de ser dos cidadãos urbanos, mais por traços e impressões, sem derivar para análises sociopsicológicas profundas.

[...] o interesse de quem narra salta de uma personagem para outra, detendo-se em algumas, minimizando outras, mas sem aquela figura centrípeta que organiza romances mais sinfônicos, para continuar a metáfora musical.

Indissociável ao contraponto está a polifonia, a multiplicidade de vozes que ressoam dentro da história, vozes (consciências) independentes que combinadas de forma harmônica produzem o efeito da simultaneidade. Mikhail Bakhtin (1997), refletindo sobre as obras do escritor russo Fiódor Dostoiévski, articula o conceito de polifonia narrativa como sendo as múltiplas e, ao mesmo tempo, autônomas vozes que se harmonizam dentro do concerto do romance. A polifonia acontece como consequência do uso da técnica do contraponto, seja através das histórias diversas que se constroem por vozes independentes, pela coexistência de mais de um narrador, contemplando pontos de vista diversos, ou pela utilização dos diálogos repletos de ideias divergentes entre as personagens (SANTOS, 2013). Na obra de Verissimo, a polifonia aparece, por exemplo, em *Clarissa*, com as mais variadas vozes das personagens que moram na pensão da tia Zina; em *O resto é silêncio*, por meio da visão de sete personagens diferentes sobre um mesmo acontecimento ou em *O tempo e o vento*, na inserção da voz feminina que se contrapõe ao discurso masculino.

A narrativa dentro da narrativa, a ficção que se autocomenta e reflete criticamente sobre si é a metaficção ou também conhecida por metanarrativa. Conforme Linda Hutcheon (1984), Mallarmé, Gide, Huxley, Joyce e Mann, iniciando a união entre literatura e consciência crítica sobre o fazer literário, foram decisivos para a franca expansão do romance metaficcional pós-moderno, e essa *mise en abyme* (perspectiva em abismo), ou seja, a inclusão do romancista dentro do romance é uma estratégia explícita de metaficção do que ela denomina textos “diegeticamente conscientes”. Em quase todos os romances de Erico Verissimo, a presença de personagens escritores é a inquietude do intelectual diante da sua

ainda mais curtas, num tipo de narração capaz de se pôr de acordo com as tendências do momento. Gide começara uma espécie de contraponto, que Virginia Woolf e Aldous Huxley desenvolveram ao máximo – ou, outra vez, ao mínimo – e *Caminhos cruzados* não deixava de se assemelhar a *Mrs. Dalloway*, de Woolf. O que realçava a presença de *Caminhos cruzados* na ficção brasileira de pouco antes da Segunda Guerra Mundial era sua estrutura técnica” (2004, p. 437).

criação literária, questionando e refletindo, mediante seus *alter-egos* ficcionais (Tônio Santiago ou Floriano Cambará), a posição e a função do escritor diante dos impasses sociais.

A história de *O Tempo e o Vento* já tinha sido imaginada por outro escritor da ficção de Erico Verissimo, Tônio Santiago pensava escrever a saga de uma família gaúcha no decorrer de dois séculos, enquanto assistia a um concerto no Teatro São Pedro. A personagem de *O resto é silêncio* é um romancista bem sucedido, maduro, atento aos dramas humanos e que busca sempre a melhor maneira de retratá-los nas suas obras literárias. Mais jovem do que Tônio, o narrador de *O Arquipélago* deseja sair do isolamento no qual vivia e escrever uma literatura comprometida com a discussão e o retrato dos problemas sociais. Os dois intelectuais criados por Erico herdaram a característica humanista do escritor, lutando contra qualquer tipo de violência e de injustiça ao ser humano. Sem tratá-las como personagens autobiográficas, conseguimos perceber fatos e experiências que foram “emprestadas” pelo seu escritor (PEDROSO, 2014, p. 87).

Em virtude de todo esse levantamento bibliográfico sobre Erico Verissimo romancista, convocando os mais diversos “timbres interpretativos” na tentativa de compreender um pouco mais sobre o “homem das palavras”, não restam dúvidas que o contador de histórias, ao longo de mais de quatro décadas escrevendo literatura, conseguiu, do começo poético com *Clarissa* (a qual trataremos agora) até a sátira virulenta em *Incidente em Antares*, no seu modo acessível e familiar de escritura, não deixando de lado as mais sofisticadas técnicas narrativas em voga, acender várias “luzes” na mente de seus leitores, concretizando solidamente com seu itinerário nas letras brasileiras o que almejava que todo escritor deveria fazer:

Sempre achei que o menos que um escritor pode fazer, [...] é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão [...]. Segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do resto. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto (VERISSIMO apud ANDRADE, 1972, p. 9).

Tramando à sua arquitetura romanesca estratégias narrativas que sempre conquistaram o público leitor (as peripécias das personagens, a linguagem inteligível, a presença de diálogos – que dinamizam a matéria novelesca e a tornam suave e envolvente) com a argúcia de revelar e problematizar as mais pungentes questões histórico-sociais brasileiras, Erico Verissimo foi um dos poucos escritores brasileiros que conseguiu aliar com destreza e sucesso os pares quase sempre em tensão literatura X mercado, muitas vezes cercando (propositalmente) sua obra de uma “embalagem” editorial voltada à literatura de massas, abrigando, entretanto, um conteúdo e forma finamente trabalhados que, se satisfazia os leitores médios, ávidos por aventuras e enredos cativantes, também suscitava e despertava aos mais exigentes um olhar perito para temas e problemas sociais que estão no bojo da melhor

narrativa brasileira produzida à época. À crítica que “torcia o nariz” para seus romances, sobrepõem-se, cada vez mais, inúmeros estudos que reforçam a qualidade e a importância de sua obra multifacetada e instigante.

1.1.2 *Clarissa* (1933): a busca por uma fortuna crítica

Escrevi Clarissa em quinze tardes de sábado e uma boa dúzia de domingos, feriados e dias-santos. O livro apareceu em novembro de 1933 numa pequena coleção de volumes de pequeno formato [...] Clarissa marca uma nova fase na minha carreira literária.
(Erico Verissimo, In Prefácio à edição de 1961)

Um pouco mais de um ano antes, precisamente em 24 de setembro de 1932, o próprio Erico Verissimo, já diretor da *Revista do Globo*, em Porto Alegre, publica nesta um texto curto chamado “Clarissa”, comunicando e estimulando aos leitores que “Clarissa amanece...” será o nome de uma novela que ele irá escrever (a narrativa certamente estava em gestação, pois descreve alguns detalhes da protagonista e já transparece o estilo lírico que predominará no romance, o que nos permite subtender que o processo ficcional de *Clarissa* já caminhava). A história cálida e esperançosa da menina que desperta para a vida, formando-se enquanto sujeito para si e para o mundo ao seu redor, a vibrante pensão de tia Zina, começava a ganhar os primeiros passos de sua verdadeira existência diante dos leitores brasileiros. Romance de aprendizagem arquitetado com um lirismo de frescor quase puro, reverbera também a representação temática e a concretização no tecido verbal de um impressionismo literário romanesco poucas vezes bem praticado na ficção nacional do início do século XX.

A matéria em questão, veiculada com uma foto de uma moça bonita e meiga que condiz com as características da futura personagem, pode ser entendida também como uma tentativa do escritor de chamar a atenção da crítica para os rumos de seu próximo trabalho (cita, no texto, o nome de Augusto Meyer, crítico da época que naquele mesmo ano se pronunciara sobre a sua literatura), uma vez que *Fantoches*, o primeiro livro do autor, teve uma recepção um tanto quanto morna e negativa.

EXPEDIENTE
 Número avulso — 1\$500
 Assignat. por anno — 50\$000
 " " sem. — 30\$000
 Por mez excedente
 de um semestre — 3\$000
 As assignaturas terminam
 sempre em 30 de Junho
 e 31 de Dezembro.

Revista do Globo

DIRETOR: ERICO VERISSIMO
EDITORIA: LIVRARIA DO GLOBO

GERENCIA
 RUA DOS ANDRADAS
 N. 1416 — 2.º ANDAR —
 LIVRARIA DO GLOBO
 TELEPHONE N. 4232
 PORTO ALEGRE

ANNO IV

PORTO ALEGRE, 24 DE SETEMBRO DE 1932

N. 19

CLARISSA

CLARISSA, personagem duma novelinha que eu inda hei de escrever. Menina e moça, com licença do Bernardim Ribeiro. Uns olhos pretos deste tamanho: parece que querem engulir a vida. Moreninha muito mais interessante que a do Macêdo.

Não é que eu queira virar poeta lirico, mas estou quasi jurando que naquela manhã de sol quando Clarissa desceu ao jardim e abriu os labios vermelhos pra dizer: "Que dia bonito, santo Deus!", as papoulas murcharam de vergonha.



Dizem que agora é primavera. Eu acredito, porque de minha janela vejo Clarissa todas as manhãs.

Olhem... Ela agora está no pomar. Corada como as maçãs que eu vi a semana passada no cesto dum vendedor ambulante. (Era um italiano que cantava "Oia la ma-a-a-nzaaa-aaaaa!"). Na sombra do arvoredor, toda cheia de crivos fulgidos, Clarissa mergulha. Lá na janela daquela casa branca o seu Olegario espicha uns olhares compridos pra menina. Mas do outro lado da cerca o Dúnduca do Augusto Meyer berra: "Clarissia, vem brincar com a gente!". E Clarissa por um instante fica indecisa: não sabe si deve virar moça e namorar o seu Olegario (bom rapaz, bem empregado, quasi bonito e dizem que até meio poeta) ou si deve continuar menina e ir jogar peteléco com o Dúnduca.

Os pessegueiros estão em flôr. Brilha o sol. O ceu não pôde ser nem mais azul nem mais luminoso. Cantam galos nos quintais. O vento está pesado de perfumes. Glicínias espiam por cima dos muros caiados. Clarissa ergue os braços, agarra um galho de pessegueiro, dobra as pernas, solta o corpo. O galho verga, a arvore se agita. Cai uma chuva de flores rosadas. Clarissa ri, canta, grita, sacode a cabeleira...

Eu inda vou criar coragem e escrever uma novelinha com este nome: "CLARISSA A MANHÃ E C E..."

ERICO VERISSIMO

Figura 2: Matéria "Clarissa", de Erico Verissimo, *Revista do Globo*, n. 96, p. 7, 1932.
 Fonte: Acervo da *Revista do Globo* (arquivo cedido pela professora Maria da Glória Bordini).

A estratégia de divulgação antecipada de *Clarissa* talvez não tenha atendido às expectativas de Erico Verissimo se levarmos em conta as poucas críticas em torno do livro logo após seu lançamento¹⁸. Mesmo escassas, no calor da publicação, as críticas surgem, e um dos primeiros a se manifestar sobre o primeiro romance de Erico é o crítico Sérgio de Gouvêa, que no ano antecedente havia criticado duramente os contos de *Fantoches*. Veiculado em 10 de novembro de 1933, no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, com o título “Livros e Autores”, o artigo de Gouvêa começa por reconhecer que errou o prognóstico em relação ao futuro do jovem escritor sul-grandense, baseando-se na sua primeira experiência literária. Para Gouvêa (1933, p. 3, grifos nossos), a diferença gritante entre *Fantoches* e *Clarissa* faz com que suas previsões não se concretizem, revendo, assim, radicalmente suas posições em relação a Erico Verissimo:

Mas a mesma diferença e mesma distancia que medeiam entre o autor de “Fantoches” e o de “Clarissa” separa, no momento, o juízo do ontem e do hoje. É uma diferença enorme. É uma distância gigantesca, imprevisível. E as predições, por isso mesmo, fracassam lamentavelmente... [...]

A risonha luminosidade desse livro magnífico que é “Clarissa” destrói a crítica severa para colocar o seu autor entre os escritores modernos mais fortes e mais belos do Brasil.

Ao se redimir de seus juízos antecipados de valor, o crítico afirma que, dentre os doze volumes publicados pela Coleção Globo, o romance *Clarissa* se destaca, “Fica, único, como uma alegre nota lírica entre as doze aparecidas” (p. 3, grifos nossos). Gouvêa reflete, de modo rápido, sobre as produções contística e romanesca brasileiras do momento, trazendo à baila a questão da nossa originalidade, que segundo ele sempre esteve atrelada a “preceitos escolásticos” e às vanguardas da literatura europeia. Queixa-se dos livros que seguem os moldes inovadores da literatura além-mar e atrofiam o “cunho pessoal do autor”, perdido (ou talvez diluído?) nas tendências dominantes que regem as composições literárias da época. Com *Clarissa*

¹⁸ Grande parte das nossas considerações iniciais (de 1933 a 1945) sobre a fortuna crítica de *Clarissa* estará calcada no levantamento crítico cuidadoso feito por Maria Conceição Nunes Dornelles em sua dissertação de mestrado *Rumo ao sol: a fortuna crítica sobre Erico Verissimo (1930-1949)*, defendida pela PUC-RS, em 2005. Dornelles organizou e descreveu a crítica em torno da obra de Erico Verissimo, seja a produzida no Brasil em periódicos e livros, ou no exterior (Portugal), no período que compreende 1930, onde se faz a primeira menção ao escritor, até 1949, em fase anterior à publicação do primeiro tomo de *O tempo e o vento*, *O continente*. Ao sistematizar as críticas, bem como anexar em seu trabalho textos fundadores sobre Erico Verissimo (dos quais também nos serviremos), a pesquisadora conseguiu dar algumas respostas consistentes às indagações do artigo *No princípio é silêncio* (1986), de Maria Eunice Moreira, onde a professora constata o silêncio da crítica literária sobre a produção ficcional de Verissimo até o ano de 1949 e questiona o porquê dos pesquisadores e estudiosos se lançarem tanto sobre o primeiro volume da trilogia e “esquecerem” as narrativas iniciais de Erico.

O Sr. Erico Verissimo fugiu à regra. Transpondo, de um salto, a muralha chinesa de inaproveitáveis influências, dá-nos obra sua, ótima, de um sabor novo dentro de moldes seus, sem, contudo, incorrer no ridículo das inovações fáceis e dos raciocínios exóticos e dos recursos artificiosos que disfarçam tanto livro que pretende ser moderno... (p. 3).

Desta forma, Gouvêa (p. 3) argumenta que a interpretação de uma obra literária é muito mais difícil do que de outras manifestações artísticas, posto que “A palavra, nos jogos múltiplos a que se pode sujeitar, é o melhor disfarce para escondermos, externando-os, as nossas íntimas e melhores impressões. Parece um paradoxo. Mas não é”. Nesse pensamento, o crítico deixa implícito que Verissimo soube articular em sua narrativa ou na construção de seus personagens cenas ou vivências de possível natureza pessoal sem deixar que seu leitor suspeitasse de traços autobiográficos. “*‘Clarissa’ é um flagrante da vida*” (p. 3, grifos nossos), repleto de movimento e beleza. Observe-se que, desde o começo da crítica inaugural, as palavras e expressões empregadas pelo intérprete nos conduzem à leitura de *Clarissa* como um romance que labora intimamente o prosaico com o lírico e desenvolve, assim, a interface com outras manifestações artísticas, sobretudo a pintura e a música:

[...] Com todo o seu *movimento*, com toda a sua beleza, com todas as suas mágoas, com todos os seus encantos e com todos os seus defeitos. Entre as paredes de uma casa de pensão, quanto ruído, quanta ação. Que dramas e que comédias se desenrolam, não entre os hóspedes mas dentro de casa um deles. E que somos nós, senão hóspedes da vida, carregando dentro de nós mesmos uma tragediazinha, prestes a deflagrar?

O Sr. Erico Verissimo apanhou com exatidão o cenário. Dá duas fortes pinceladas e o quadro está feito. Usa a sanguínea e os personagens ali estão em movimento. Desceu ao fundo de cada um deles e eis a tragediazinha à tona. Eis a vida, eis o romance.

Mas onde a sua personalidade se revela toda, plena, independente, é no modo de *descrever as cenas*, na interpretação dos atos, apresentando-nos em *linguagem nova*, sem as incongruências dos falsos modernos, *um estilo leve, belo, claro, límpido e fluente* (idem, grifos nossos).

Apesar de ressaltar que suas linhas não compõem uma crítica literária e sim “um simples registro de leitura”, Gouvêa empregou com destreza uma das “chaves certas” na interpretação de *Clarissa*, destacando o liricização e dinamicidade sensorial do texto, utilizando períodos como “risonha luminosidade”, “flagrante da vida”, “apanhou com exatidão o cenário”, “duas fortes pinceladas e o quadro está feito”, “linguagem nova” e “um estilo leve, belo, claro, límpido e fluente” que são, a nosso ver, algumas das linhas mestras que dão o tom a esse romance verissiano.

É interessante constatar o processo inverso que se dá por meio de outra voz crítica, Agrippino Grieco, em seu *Poetas e prosadores do Brasil*, certamente publicado também no

ano de 1933, em Lisboa¹⁹. Grieco [1933] encantou-se com os *Fantoches* de Erico, relembrando que acolheu bem o livro num artigo no *Boletim de Ariel*, em agosto de 1932, realçando o talento e vigor do escritor para narrativas curtas. Comparando as impressões estéticas da primeira obra com o primeiro romance, o crítico diz preferir mais os contos que *Clarissa*. A preferência de Grieco (p. 298) pelos contos reside no fato de que, para o estudioso, Erico Verissimo não dominou as técnicas complexas do gênero romanesco, “[...] que não permite o vago, o inacabado do conto, gênero em que há entrosagem de almas, luta de caracteres, multiplicidade de ação”. Não teria compreendido o crítico que, na sua *Clarissa*, Erico Verissimo estava tentando inovações (um vanguardista “discreto”) ao conciliar a veia do poeta com o espírito do romancista? A vaguidão, inacabamento e opção por um enredo mais simples, identificados por Grieco, não seriam, propositadamente, alguns dos ingredientes fundamentais para se instalar na trama uma atmosfera impressionista? Estas são algumas perguntas que, colocadas em xeque diante desta crítica, fazem-nos refletir que as possíveis deficiências romanescas apontadas por Grieco seriam algumas das características que confeririam a esta obra um traço diferencial e moderno: o impressionismo literário.

Essa predileção declarada pelos contos não impediu que Grieco colocasse em relevo e com propriedade as qualidades que se apresentavam no romance. Segundo o crítico, Erico possui “muita lepidéz inventiva” (p. 298) e o episódio da morte do menino Tonico “é página perfeita na delicadeza” (p. 299). Outro fragmento de sua crítica, além de elencar mais pontos favoráveis ao romance, vem de encontro às ponderações de Gouvêa (1933) sobre a presença da atmosfera lírica e pictórica nessa narrativa:

A figura de Clarissa é de quem sabe ver a cor especial de cada alma, sentir a temperatura especial de cada momento humano. *Que de manchas luminosas ou pequenos toques de pintor pontilhista vão apresentando Clarissa pouco a pouco ao leitor!* Há irradiação de ternura na criação dessa garota e o Sr. Veríssimo, ácido com a maioria das personagens, especialmente as adultas, *trata-a como um pai que fosse poeta, com inocultável parcialidade lírica* (GRIECO, 1933, p. 298, grifos nossos).

Deslizes cometidos pelo autor, conforme Grieco: situações que não se coordenam enquanto universo romanesco (“são excertos da vida de Porto Alegre descrita por um ficcionista que leu os cultores do *humour* no original e também peças italianas” [p. 298]); excesso de papéis secundários e de incidentes mínimos na trama (prejudicando o núcleo da história e o seu conjunto) e abuso “da sua saltitante flexibilidade” (p. 299). Quando Grieco fala em flexibilidade descomedida está se referindo (ironicamente) a uma possível influência

¹⁹ Seguindo as informações de Dornelles (2005), a obra referida não apresenta data, mas como aborda o romance *Clarissa*, de 1933, nos autoriza afirmar que foi publicada após o lançamento do livro de Verissimo no Brasil.

das técnicas cinematográficas por Verissimo na tessitura do romance, que segundo o teórico, não foram bem aplicadas pela pena do escritor.

Influenciado, de modo visível, pela técnica do cinema (até o retrato da heroína, que vem na capa do livro, parece ser da atriz Sílvia Sidney), o autor, que me dizem ter recebido uma educação ianque e é um gaúcho sóbrio nas gauchadas, *faz aqui um trabalho borboletante em que dezenas de episódios laterais afogam o assunto central. Simultaneísmo em excesso* [ou impressionismo?] (p. 298, grifos nossos).

Agrippino Grieco encerra seus comentários críticos sobre *Clarissa* frisando que os disfarces do narrador (malícia em ingenuidade), nunca descendo à tônica regional, “[...] indica com perspicácia o mistério que há em todas as vidas, o perpétuo milagre de todas as coisas simples” (p. 299), isto é, Grieco consegue ver o talento do narrador/autor para capturar instantes da vida, “[...] sinto-o capaz de apresentar situações melhor cinzeladas e sinto-o com autoridade para mobilizar figuras mais intensas”, confiando que Erico Verissimo não tardará a dominar os valiosos recursos narrativos que tem em mãos²⁰.

No jornal *A Federação*, de Porto Alegre, 7 de fevereiro de 1934, aparece uma pequena nota vinda do Rio de Janeiro, apenas com as iniciais A.B. de autoria, com o título “A propósito do livro “Clarissa” de Erico Verissimo”, onde se informa que Ubaldo Soares escreveu n’*A Pátria* (jornal carioca) um artigo de crítica sobre esse romance, onde “lamenta a inexistência de uma crítica autorizada” (p. 1) capaz de apontar e valorizar os atributos dessa narrativa do autor sulino, “[...] e a prova disso é que se deixou passar quase despercebido o livro do Sr. Erico Verissimo, portador de um fino ramalhete para enfeitar os vasos literários”. O rápido texto termina por acrescentar que essa obra esquecida é apreciável e teria maiores êxitos juntos aos “cultores das boas letras” se não tivesse sido publicada integrando coleções de romances de aventura.

²⁰ Em 1935, Grieco lança, no Rio de Janeiro, *Gente nova do Brasil: veteranos – alguns mortos*, pela Livraria José Olympio Editora. Nesta obra, o crítico retoma praticamente a mesma versão do texto original de 1933 sobre *Clarissa*, modificando apenas o final, todavia mantendo sua posição de prever em Erico Verissimo o homem das letras do sul: “Restringindo-se, contendo-se um pouco, sendo menos extensivo para ser mais intensivo e evitando a confluência de inspirações desnecessárias, bem que poderá dar-nos, sem muita demora, o grande romance que ainda falta à literatura sul-riograndense” (GRIECO, 1935, p. 83).



Figura 3: Capa da primeira edição de *Clarissa* (1933).
Fonte: Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV).

Em setembro de 1935, veiculado no periódico carioca *Boletim de Ariel*, João Cordeiro (apud Dornelles, 2005), em artigo sobre o romance recém-lançado de Erico Verissimo, *Caminhos cruzados*, faz menção à *Clarissa* como uma obra que lhe despertou admiração, agora confirmada pelas qualidades desse terceiro romance, perfilando Verissimo entre os modernos escritores brasileiros de relevância. As impressões de Andrade Muricy (apud Dornelles, 2005) acerca de *Clarissa*, registradas no seu livro *A nova literatura brasileira*, de 1936, são um tanto quanto negativas, uma vez que o estudioso encontra nesse romance algumas indefinições (como não tivemos acesso ao texto fonte, não podemos descrever quais são essas indefinições por ele apontadas) e se detém na crítica ao cenário em que a história se desenrola, uma pensão, ambiente, conforme Muricy, já explorado por várias narrativas brasileiras. Mesmo fazendo uma avaliação restritiva ao romance como um todo, a crítica de Muricy termina constatando a importância de *Clarissa* como obra decisiva para os novos rumos da ficção de Erico: “Do ponto de vista do personagem, *Clarissa vive pouco, exterior e interiormente* sem nenhuma originalidade. No entanto, *Clarissa* foi como *um banho lustral para o precoce Erico Verissimo* (MURICY, 1936, apud DORNELLES, 2005, p. 35-36, grifos do autor).

Vozes de Ariel, obra publicada em Porto Alegre por Manoelito de Ornellas no ano de 1939 (coletânea reunindo os diversos ensaios críticos já produzidos pelo autor), incluiu Erico Verissimo na seleção dos escritores analisados, posto que “Seu aparecimento assinalava, assim, o vértice da transição literária do Brasil” (ORNELLAS, 2005, p. 21), o autor responsável por dar novo viço à literatura com sua “percepção aguçada” e sentimentos mais voltados para a universalidade. Especificamente do primeiro romance, Ornellas (p. 24, grifos nossos) sentencia com propriedade:

Clarissa nasceu de uma necessidade de poesia. A vida íntima do escritor, sua desagregação do meio onde criara suas grandes afeições, exigiam-lhe um livro onde pudesse transfundir todas as explosões íntimas de seu sentimentalismo. E é por isso Clarissa um lindo poema de ternura humana. O livro começa por um momento de poesia. Do retângulo de sua janela, Amaro, o sonhador, vê a paisagem florida, como uma aquarela tropical.

A personagem mais expressiva da narrativa para Ornellas é Amaro, o devaneador melancólico de onde emana o “espírito de um poeta, a compaixão humana” e a análise psicológica mais consistente empreendida pelo narrador verissiano nesse romance: “Amaro olhava para todas as criaturas e para todas as coisas com uma infinita simpatia... É o estudo

psicológico mais profundo e integral daquele mundinho que se agitava dentro das paredes da velha pensão de D. Eufrasina” (p. 25).

Naquele mesmo ano, mas na cidade do Porto, Portugal, João Gaspar Simões lança o livro *Crítica I* (A prosa e o romance contemporâneos) pela editora Livraria Latina. Dedica um texto ao escritor brasileiro com o título “Erico Verissimo: Olhai os lírios do campo”, concentrando-se, portanto, em interpretar o romance do subtítulo, lançado em 1938 e de grande repercussão comercial. Dividido em quatro partes, a crítica de Simões (apud Dornelles, 2005) procura aproximar o romance brasileiro do português (as relações profícuas entre essas duas literaturas irmãs), recomenda a ficção de Erico, ao lado de outros grandes nomes da literatura brasileira daquele tempo (José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos), e embora somente cite *Clarissa*, tece um comentário bastante significativo que pode ser estendido para o romance inaugural de Verissimo:

O romance brasileiro teria herdado o lirismo de Portugal, e isso sim se deveria buscar nos autores brasileiros. Conforme o autor, a conciliação entre o gênero lírico e o narrativo já não se encontra nos livros portugueses, mas estão presentes em alguns romances brasileiros (DORNELLES, 2005, p. 62).

A coluna “De leve”, redigida por Edith Magarinos Torres²¹ no jornal literário *Dom Casmurro*, traz no texto “O que um livro me disse”, do dia 15 de fevereiro de 1941, uma reflexão preciosa sobre *Clarissa* que converge sobremaneira para a hipótese desta tese: a estética impressionista neste romance. Torres (1941) descreve as sensações que o último livro que leu, *Bati à porta da vida*, de Tetrá de Teffé (escritora brasileira nora do Barão de Teffé – Antônio Luis von Hoonholtz), lhe provocaram e engradece obra e autora. Pouco antes de terminar sua crítica, recheada de alusões e paralelos traçados entre o romance de Teffé com escritores ingleses e franceses, Edith Torres também recupera *Clarissa* para sugerir uma futura matéria romanesca. Eis o trecho revelador, sob o ponto de vista da constatação de uma ressonância impressionista que permeia a narrativa:

Com todo esse talento quero esperar que nos dê no próximo romance outro aspecto da família brasileira, apanhado numa cidade do interior onde não haja uma civilização tão requintada... Algo assim como a “Clarissa” de Erico Verissimo, aquela gauchinha morena como a terra, morena como todos os seus... emoldurada

²¹ Sobre Edith Magarinos Torres, consultar o trabalho *Dom Casmurro*: a presença feminina num jornal literário, de Douglas Henrique de Souza e Tania Regina de Luca, publicado nos Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP - Campinas, setembro, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1343912059_ARQUIVO_TextoANPUHprontoparaenvio.pdf>.

pelos girassóis...A “Clarissa” hoje imortalizada pela pena impressionista do maravilhoso romancista (TORRES, 1941, p. 9, grifos nossos).

Letras da Província (1944), de Moysés Vellinho, é editado pela Globo e consiste numa obra em que o crítico gaúcho aprecia as personalidades literárias do sul de maior realce e expressividade. Erico Verissimo recebe a designação de “O Romancista”, num longo texto em que o crítico percorre com afinco o itinerário de Erico nas letras, desde a estreia com *Fantoches*, até o último romance, *O resto é silêncio*, de 1943. Segundo Vellinho (1960, p. 81), Verissimo carrega em si a vocação legítima de escrever novelas; “Não admira, portanto, que seja talvez o mais lido dos nossos ficcionistas modernos e pertença ao escasso número daqueles sobre os quais a crítica já não pode honestamente silenciar”. A primeira experiência de Erico no campo do romance é vista com ressalvas pelo crítico, que classifica o livro como “bonito demais”, extrapolando em sentimentalismos que depois seriam contidos gradualmente nas obras subsequentes.

Em *Clarissa*, sua primeira novela, Erico Verissimo levava longe demais as transações com o efeito literário e sentimental. São capítulos e mais capítulos em que o desejo de afagar pela ternura do estilo e pelo lirismo das situações se torna tão dominante, que uma senhora de espírito, dando suas impressões sobre a novela, concordou que era um belo livro, sim, mas bonito demais... É isto mesmo: *Clarissa* é um livro bonito demais. Quem, através do prematuro cerebralismo de *Fantoches*, tentara audaciosamente saltar por cima da adolescência, sentiu depois que tinha deixado para trás uma dívida que precisava ser saldada. *Clarissa* é apenas o enternecido resgate dessa dívida retardatária. Retardatária, mas tão imperiosa, que ainda hoje o romancista não se considera inteiramente exonerado de certas expansões sentimentais. Entre as páginas meio adocicadas de *Clarissa* e os capítulos fortes de *Caminhos Cruzados*, cheios de vigoroso realismo, iria um vácuo inexplicável, se outro livro, *Música ao Longe*, não se interpusse entre ambos, como meio termo necessário para justificar, ao menos em parte, a surpreendente disparidade de processos e de atitudes que coloca em planos tão diferentes aquelas duas obras (p. 84).

O ano de 1945 marca a estreia do crítico literário Antonio Candido em livro, *Brigada ligeira*, editado pela coleção Mosaico da Livraria Martins Fontes, obra que agrupa alguns dos artigos e ensaios críticos que o intelectual escreveu na década de 40 na sua coluna semanal “Notas de crítica literária”, no jornal *Folha da Manhã* (atual *Folha de São Paulo*). Delineando um painel heterogêneo da ficção nacional de 1940, Candido contempla análises de autores que se tornariam fundamentais na literatura brasileira moderna, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Fernando Sabino, Oswald de Andrade, Clarice Lispector e Erico Verissimo, dedicando a este um capítulo chamado “Romance popular”.

Neste texto, o crítico defende a criação literária de Erico e julga com veemência a grande parcela da crítica, que não soube apreciar o estilo e modo de escrever do autor

justamente pela presença forte que este exercia na massa de leitores brasileiros. Candido (2004) rebate as acusações de que Verissimo fosse um mero imitador dos ingleses, como Aldous Huxley, sem qualquer originalidade, vulgar e repleto de defeitos. Verissimo é um escritor de primeira ordem, com natural vocação para as letras, segundo Candido, que não deixa, contudo, de demarcar suas limitações/fraquezas enquanto romancista:

É claro que Érico Veríssimo não é um romancista extraordinário: é claro que não traz nenhuma mensagem excepcional no domínio da arte, nem se salienta pela originalidade superior de sua criação. Não obstante, é também claro que é um romancista de primeira ordem, um escritor que tem vocação firme e que vem representando na nossa literatura contemporânea o aspecto “romance de costumes”, em que ela é tão pobre, escrevendo livros, uns de grande beleza, outros fracos, nos quais está presente um sentimento muito humano da arte (CANDIDO, 2004, p. 65).

Quanto à técnica estrangeira do contraponto empregada em suas narrativas, Candido notabiliza que Erico apenas a aplicava na estrutura ficcional, e o conteúdo, por sua vez, era eminentemente brasileiro. Embora considere alguns livros do escritor como “fracos”, obras secundárias que representariam uma queda na sua atividade criativa (*Saga* e *Olhai os lírios do campo*), vê na sua produção ficcional uma “amplitude social” e destaca a propriedade com que o autor maneja a construção e caracterização de seus personagens. Da mesma forma que indica as narrativas mais “frágeis”, salienta que as qualidades estético-literárias de *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *O resto é silêncio* acabam por confirmar o talento de Erico Verissimo como romancista de quilate, bem como seu lugar de relevância na cena literária brasileira.

A revista cabo-verdiana *Claridade*²², em sua quarta edição (janeiro de 1947, ilha de São Vicente), é palco significativo para uma resenha pormenorizada de António Aurélio Gonçalves, “‘Clarissa’ e a arte de Erico Veríssimo (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista)”, quiçá uma das interpretações mais consubstanciais e abrangentes feitas até hoje sobre o primeiro romance de Verissimo²³. Valendo-se, em alguns momentos, do recurso ao diálogo com os romances posteriores publicados por Erico até então (no quinto número da publicação, Gonçalves continuará, na sessão “Interpretações”, sob o mesmo título (parte II), a

²² Edificando-se em torno de um projeto literário que visava à busca de uma literatura autônoma no arquipélago de Cabo Verde, a publicação *Claridade*: revista de arte e letras, fundada pelos intelectuais Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa, circulou em nove números lançados, com algumas interrupções, entre 1936 e 1960, sendo as três primeiras edições aquelas que a crítica aponta como as mais significativas em termos de formação do referido projeto estético-literário e do movimento emancipatório político, social e cultural do território cabo-verdiano.

²³ Optamos por não esmiuçar a análise de Gonçalves, posto que suas reflexões conjugam-se tanto para pensar *Clarissa* como um *Bildungsroman* de tônica lírica, quanto na presença da estética impressionista neste romance, e, desta forma, suas considerações serão revisitadas oportunamente nos capítulos analíticos desta tese.

divulgar parte de um estudo mais completo das obras do brasileiro), o crítico empreende uma leitura panorâmica de todas as personagens da história, acentuando-se nas figuras de maior profundidade do romance, Clarissa e Amaro, a primeira “[...] símile de todas as Cinderelas ou “gatas-borracheiras”, que sonharam com a festa palaciana do rei” (GONÇAVES, 1947, p. 29), enquanto o músico frustrado é comparado ao Fausto, do alemão Goethe, posto que ambos desejem que o tempo paralise nos momentos perfeitos de beleza (a eternização do instante é um motivo impressionista); a menina-adolescente e o homem maduro apresentam características idênticas e, ao mesmo tempo, antagônicas, estruturando, nas palavras de Gonçalves (p. 34), uma “[...] dialética opondo dois espíritos que dialogam: um mergulhado na sombra [Amaro], outro respirando na luz [Clarissa]”.

As décadas de 50 e 60 são marcadas por uma espécie de hiato da crítica literária em se debruçar sobre o primeiro romance de Erico Verissimo²⁴. Na coletânea de ensaios e depoimentos sobre o escritor, organizada por Flávio Loureiro Chaves, *O contador de histórias*, publicada em 1972, observa-se quatro diferentes vozes discorrerem, mesmo que brevemente, sobre *Clarissa*, rompendo, deste modo, um prolongado silêncio em torno do livro. Jorge Amado, em “Erico Verissimo pelo mundo afora”, ao enaltecer a grandeza e universalidade do romancista, faz um comentário agradável acerca do primeiro romance:

Tomei entusiástico conhecimento, isso sim, de *Clarissa*, delícia de novela, difícil retrato de uma menina-moça traçado com extrema delicadeza e graça literárias, a revelar de logo o talento e a qualidade do novo ficcionista. Creio ter sido uma das primeiras pessoas – senão a primeira – a escrever, no Rio, sobre *Clarissa*, chamando a atenção dos leitores para o romancista gaúcho, artiguete publicado no *Boletim de Ariel* [...] naquele então o órgão literário de indiscutível autoridade (AMADO, 1978, p. 31-32).

No ensaio “O romance social de Erico Verissimo”, Guilhermino Cesar (1978, p. 53) atenta-se apenas em colocar *Clarissa* ao lado de *Música ao longe* e *Caminhos cruzados* como “esbocetos ao gênero da narrativa de costumes, ou da crônica de ambientes”. O escritor e crítico literário Tristão de Athayde (2005, p. 80), em “Erico Verissimo e o antimachismo”, comenta que o lançamento de *Clarissa*, diferente das publicações dos escritores modernistas integrados em grupos, “Foi uma estreia sem o menor sensacionalismo e sem a mínima participação do movimento revolucionário que ia, então, pelas letras de São Paulo, do Rio ou do Nordeste. E isso sem intuito de reação”, além de fazer analogias e oposições da protagonista com outras personagens clássicas da literatura brasileira, portuguesa e russa:

²⁴ Nossas pesquisas em periódicos e livros não encontraram, no período correspondente, menções ou análises do romance *Clarissa*.

“Erico Verissimo lançava Clarissa, não como uma Capitu, mas como uma Iracema, não como uma Lolita, mas como a prima Joaninha que Jacinto ia encontrar em Tormes [do romance queirosiano *A cidade e as serras*]”. A protagonista, com toda a sua graça, ingenuidade e idealismo filia-se, de fato, à tradição romântica de uma Ceci alencariana ou de uma Carolina, a moreninha imortalizada pela pena de Macedo, incandescendo em beleza poética, perplexidade e amor pela vida em devir.

Já Flávio Loureiro Chaves (1978, p. 71-72), com seu texto “Erico Verissimo e o mundo das personagens”, sinaliza para o fato de que, antes de Verissimo programar-se na organização de um grande mural social e suas tensões, a partir do romance caricatural e contrapontístico que se tornou *Caminhos cruzados*, *Clarissa* surgiu com seus tons amenos e não menos notável, apesar de resgatar, nas próprias palavras de Erico (autorrefletindo, anos depois, sua caminhada literária), como esse romance não correspondia ao ideário de vida que o artista desejava retratar em sua ficção, embora este tenha sido o espaço experimental pontapé nos seus intentos narrativos mais audaciosos, pois é com *Clarissa* que Verissimo principia, timidamente, nas paredes daquela velha pensão de dona Eufrosina, retratar a sociedade brasileira em todas as suas múltiplas nuances.

Se *Clarissa*, publicado em 1933, ainda hoje impressiona pela habilidade do escritor em confrontar dois caracteres – a menina de 14 anos e o homem de 40, a verdade é que seus resultados não satisfizeram a severidade do próprio autor: “a vida não era uma sucessão de momentos de beleza poética como a história daquela adolescente parecia insinuar”.

Em 1975, Lya Luft, ainda no começo de sua carreira literária²⁵, defende a dissertação em Linguística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) com o título *Clarissa: diacronia de um estilo*. Em seu trabalho de pesquisa, Luft investiga as alterações de estilo que Verissimo realizou em sua obra *Clarissa*, tendo por base a primeira edição, de 1933, e a mais recente da época, 1973, abarcando um lapso temporal de quarenta anos. Luft (1975, p. 1) empreende uma análise nitidamente estruturalista (sem aplicar ortodoxamente um ou outro teórico), levantando e classificando as mais expressivas correções que o escritor realizou em seu texto, que conforme a estudiosa, visavam “[...] além de valores estéticos, a comunicação entre escritor e leitor, como codificador e decodificador dessa mensagem que é a obra literária”. Os objetivos da pesquisa de Lya Luft são claros: “Sem enveredar pelos caminhos da teoria e da abstração, optamos pela análise comparativa do estilo

²⁵ A primeira reunião de seus poemas data de 1964, na obra *Canção de limiar*; em 1972, lança *Flauta doce*, outra coletânea de poesias. Somente enveredou para a ficção no ano de 1978, com o livro de contos *Matéria do cotidiano*.

do Autor, numa mesma obra, em épocas diversas, para constatar se, como e em que, tal estilo se transformou”.

Assim, a procura de uma linguagem mais original, pode ser incluída na procura de mais expressividade. Apresentar de maneira renovada o desgastado material da língua, especialmente no discurso literário, que lida com o mesmo código linguístico da linguagem cotidiana, é a preocupação de Érico Veríssimo em algumas alterações de *Clarissa*. Substituições, novas combinações que tragam ao texto o elemento imprevisível [...] (p. 15).

Os resultados a que chega Luft são, dentro da metodologia empregada, esclarecedores para pensar o exercício de autocrítica do escritor em seu primeiro romance, com vistas a atingir, pelo aperfeiçoamento da escritura literária pela reescrita, maior expressão e comunicabilidade. Para Luft (p. 67), “[...] Erico Verissimo trabalha a sua linguagem literária como instrumento cuja função é dupla: estética, pois se trata de obra de arte, e apelativa ou conativa [...] pois visa transmitir a sua cosmovisão”. As alterações ou “transformações estilísticas” em *Clarissa* (Luft vê nessas mudanças uma “evolução” do estilo) estão diretamente ligadas à *economia* de palavras e expressões (“produzir mais e melhor com o mínimo de elementos”), *clareza e precisão* (adequar o discurso à sua função de transmitir), *harmonia formal* (“que é o equilíbrio da superfície, incluindo linguagem despojada de superfluidades e de imperfeições fônicas” [p. 67-68]), *expressividade* (“riqueza semântica aliada aos recursos fônicos” [p. 68]) e a *tendência culta* (preocupação em seguir normas e regras do português formal do Brasil). As palavras finais da pesquisadora resumem os efeitos que Erico conseguiu galgar na reescritura de *Clarissa*:

Julgamos, pois, válido afirmar que Érico Veríssimo manejou o seu material linguístico na obra literária, conseguindo enriquecer o texto no plano do conteúdo, reduzindo-o no plano da expressão.
Foram três as chaves-mestras da sua evolução como estilista: expressividade, economia e harmonia formal, sendo que, do jogo paradoxal das duas primeiras, se estruturou um discurso mais tenso e despojado, numa arte mais madura (p. 70).

No ano seguinte, Flávio Loureiro Chaves publica *Erico Verissimo: realismo e sociedade*, trabalho de imenso fôlego por analisar todas as narrativas ficcionais do escritor, e decisivo nas mudanças de rumo crítico sobre a obra de Verissimo. Chaves (2001, p. 23) acredita que *Clarissa* nasceu de um processo dialético englobando vocação realista e a linguagem/espírito neo-simbolista rio-grandense. Não estaríamos totalmente equivocados se interpretássemos as considerações de Chaves fazendo uma “equação” bastante elucidativa e que concorre às nossas hipóteses: **realismo + (neo)simbolismo = impressionismo**.

De fato, se há um livro que possa ser explicado justamente pela intersecção entre uma influência simbolista adquirida nas leituras, nos contatos pessoais, e a tendência natural para a representação da realidade objetiva, este livro é certamente *Clarissa*. Aí se dá a conjunção desses dois elementos aparentemente exclusivos, mas de qualquer maneira atuantes na formação do romancista. O simbolismo defasado, pouco a pouco, na medida em que se aprimora a capacidade de observação e análise do mundo oferecido; o realismo acentuando-se para vir a ser, finalmente, o eixo do seu processo narrativo.

Clarissa é um romance onde se observa, conforme Chaves, descrições acentuadas, acúmulo de detalhes “[...] capazes de conferir veracidade aos retratos humanos, são as linhas condutoras duma atitude que não falsifica a realidade observada, mas, ao contrário, quer captá-la sob a variabilidade de seus múltiplos aspectos”. As nuances multiformes (indicadas no título desta tese), ou seja, a estética impressionista em *Clarissa*, estaria, entre outros aspectos que tentaremos comprovar, na fusão entre esse neo-simbolismo tardio mais a visão realista norteadora, que Chaves argumenta estar na base de estruturação desse primeiro romance verissiano. O crítico avalia satisfatoriamente a incursão de Erico no romance de adolescência, gênero bastante perigoso e de sérias dificuldades estruturais, posto que a personagem adolescente não deve expressar a mesma dicção linguística do autor adulto, incorrendo no risco de comprometer o princípio básico da verossimilhança e, assim, reduzir o/a protagonista a um títere sem vida. “[...] o problema da verossimilhança, indispensável a esta narrativa que coordena o seu movimento a partir da percepção afetiva duma adolescente, foi resolvido exatamente na área da linguagem” (p. 25). De fato, como veremos a seguir, a *bildung* de Clarissa, suas aprendizagens e experiências, somente traduz o seu viço por meio da linguagem simples e poética de que se vale o autor, procurando atingir e envolver seus interlocutores, aproximando-nos da personagem e sua vida através de impressões sugestivas e sensoriais que pinta/canta ao longo da narrativa.

A personagem Amaro também é destacada na leitura de Chaves (2001), vendo no músico desiludido uma quebra/contradição no universo lírico tecido pelo autor. Em *Clarissa*, estão apenas esboçados (são elementos secundários, mas já pairam ali) o tema da frustração (relacionado diretamente às origens sociais das personagens), a observação da sociedade, seus tipos, hábitos, a burguesia urbana e o patriarcado rural.

A própria oposição Amaro/Clarissa não é apenas uma oposição entre homem maduro e a menina ingênua, entre o presente desencantado e o futuro em potencialidade. É, também, uma antítese que tem as suas raízes na posição social de Clarissa, filha duma tradicional família gaúcha do interior, membro portanto duma classe na qual Amaro jamais penetrará e pela qual nunca seria eventualmente aceito. [...] A burguesia urbana e o patriarcado rural, os dois polos da realidade social que está sob a observação do romancista, dois temas em processo de amadurecimento

que ele ainda não aprofundou, mas acham-se latentes sob a enganadora aparência descompromissada do texto de *Clarissa* (p. 27).

Afrânio Coutinho, com a co-direção de Eduardo de Faria Coutinho, publicam em 1986 *A literatura no Brasil*²⁶, obra de imensas proporções que abarca, em vários volumes e com a colaboração de vários estudiosos, os grandes movimentos e estilos de época nacionais, em poesia e prosa, introduzindo conceitos fundamentais aos estudos literários, as manifestações literárias coloniais, percorrendo as escolas literárias do XVII, XVIII, XIX, até a chegada ao século XX e às tendências contemporâneas. No tomo cinco, parte II, denominado “Era modernista”, Antônio Olinto (2004)²⁷, antes de adentrar na literatura de Erico Verissimo, contextualiza uma rápida biografia do escritor, revelando sua vocação precoce para as letras, a música e o desenho, dedicando-se com perseverança à leitura, àquela que, junto ao exercício da escrita, o encaminharia para uma carreira de sucesso na literatura brasileira. Assim como Candido (2005), Olinto (2004) parece não considerar *Fantoches* a obra que lança Erico no mundo literário (embora ela apareça na lista bibliográfica do autor), mas sim *Clarissa*, haja vista o entusiasmo do crítico com esse romance ao iniciar suas considerações sobre Verissimo. Importa aqui transcrevermos o fragmento para visualizar como o estudioso recebeu calorosamente *Clarissa*:

Quando saiu o primeiro livro de Érico Veríssimo, *Clarissa*, em 1933, o Sul do país ingressou em campo novo de romance. [...] Ocorria que, naquele instante, *Clarissa* tinha a limpidez do romance da adolescência, e vinha jogar um pouco de claridade na ficção brasileira de uma época de mudanças. No estilo, demonstrava já, esse livro de estreia, um modo de escrever com direiteza e um jeito de dividir frases, de cortá-las, de decupá-las, que revelavam o bom narrador (OLINTO, 2004, p. 436-437).

Letras de Hoje, revista lançada em Porto Alegre também em 1986 (mês de setembro, número 3), veicula dois artigos que tratam de *Clarissa*. O primeiro, de Marisa Lajolo (2005), “Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira”, recupera o percurso de Erico Verissimo na *Revista Globo* e depois na Editora Globo, e destaca o papel de relevo do escritor na modernização cultural do país ao ser um dos pioneiros nas mudanças de linha editorial voltada para a classe média, “[...] uma relação de trabalho muito próxima da linha de montagem que preside a indústria cultural contemporânea” (p. 133). Segundo Lajolo (2005, p. 138), o romance *Clarissa*, compondo com outros livros a *Coleção Globo*, é um pretexto

²⁶ Anteriormente, *A literatura no Brasil* fora publicada em quatro volumes, entre 1955 a 1959, sendo ampliada para seis volumes (1968-1971) e revista e atualizada na edição de 1986, esta servindo de base para as reedições seguintes. Utilizamos para nossas consultas a 7ª edição, lançada em 2004.

²⁷ Antônio Olinto foi o pesquisador responsável pela seção que contempla a análise da obra de Erico Verissimo.

inteligente de Verissimo “[...] para proclamar a heterogeneidade dos autores da coleção, que encontrava sua identidade na aparência dos livros que a constituíam”, um verdadeiro “coquetel literário”, na expressão de Erico, misturando livros populares, de aventura e literatura de indiscutível qualidade (Gogol, Stevenson, Tchekhov). Sobre essa primeira edição de *Clarissa* nessa coleção miscelânea, ainda incide outra estratégia moderna de cativar o público leitor:

Uma coleção é um pacote literário que minimiza os riscos do investimento na qualidade individual do autor do texto, divide o custo dos livros e, no limite, unifica coisas dessemelhantes através de uma marca comum. Confirmando esta estratégia implacável da conquista do mercado, é comovente um testemunho ingênuo de Erico que, ao reconstruir as instruções para a capa da primeira edição de *Clarissa*, alude à semelhança planejada entre o desenho que representa a protagonista e a artista de cinema Sylvia Sidney [espertamente identificada por Agrippino Grieco já na crítica de 1933], selando, assim, uma aliança entre o livro e outras mídias (LAJOLO, 2005, p. 139-140).

Silviano Santiago (2002, p. 164), numa interpretação inovadora sobre *Clarissa* em “A estrutura musical no romance”²⁸, tenta comprovar que o músico Amaro é a personagem-metáfora que “[...] explicita antes de tudo o propósito do narrador de *Clarissa*, empenhado também em buscar uma forma original de composição para a sua narrativa, composição esta que pudesse apreender o que deseja apreender e no modo como o deseja”, e nessa demanda do narrador em conciliar “tipos humanos diversos e desencontrados”, faz o que Amaro pretendia compor: uma rapsódia, mas com palavras, empregando na estrutura romanesca uma forma musical que harmonizasse os múltiplos e “dissonantes” moradores da pensão.

Em 1990, Sergius Gonzaga integra os depoimentos organizados por Maria da Glória Bordini em *Erico Verissimo: o escritor no tempo com o texto* “Erico e os modernos”; consoante o professor de literatura brasileira, em Erico existe uma maturidade técnica não encontrada nos autores de 22 e que, muitas vezes, é camuflada pela aparente facilidade de seus romances. O emprego de modernas técnicas narrativas começa em *Clarissa* e predominará em toda a sua obra: “O resultado desta luta quase invisível pela perfeição expressiva foi o caráter moderníssimo da montagem de seus romances. De *Clarissa* a *Incidente em Antares* percebe-se o esforço de organização de ação e personagens, dentro, é claro, de certos modelos de composição narrativa” (GONZAGA, 1990, p. 39). A manufatura de *Clarissa*, aparentemente simplória e sem inovações revolucionárias, esconde uma

²⁸ Como a leitura promovida por Santiago é em diálogo com outras artes (a música) e está diretamente relacionada à hipótese deste trabalho, não nos detivemos em pormenorizar as considerações do crítico, uma vez que as recuperaremos para problematizar o lirismo e impressionismo literário em *Clarissa*.

arquitetura romanesca moderna, à moda dos escritores europeus do raiar do século XX, impregnada de uma estética impressionista, entretanto muitas vezes despercebida pelo conteúdo atraente e acessível do enredo.

Ao longo da década de 90 também não encontramos trabalhos (artigos, ensaios ou dissertações e teses) que versassem sobre *Clarissa*. Os anos 2000 são marcados por várias menções significativas ou leituras do romance, nos mais diversos meios de divulgação. Maria da Glória Bordini, com o ensaio “Do moderno ao pós moderno”, publicado em 2003 no *Cadernos de Literatura Brasileira* (número 16, Rio de Janeiro), postula que *Clarissa* não nasceu inocente, comungando com Gonzaga (1990) a premissa do signo da modernidade no romance, todavia pensa diferente na relação entre o livro e a revolução modernista de 1922; de acordo com Bordini (2003), *Clarissa* é sim uma obra tributária do movimento modernista do decênio anterior, inovando e aperfeiçoando as conquistas de Mário e Oswald de Andrade.

A dissertação de mestrado em Letras *Clarissa, Fernanda e Olívia: três caminhos que se cruzam* – a construção da personagem feminina em Erico Verissimo, defendida por Anabel Lorenzi em 2004 pela PUC-RS, analisa os seis romances urbanos publicados por Erico ao longo da década de 30 na tentativa de entender como são construídas as personagens femininas Clarissa, Fernanda e Olívia; para tanto, Lorenzi ancora-se nos estudos do discurso ideológico, tendo Mikhail Bakhtin e Philippe Hamon como suportes de embasamento teórico sobre personagem e ideologia, respectivamente. A primeira Clarissa, a menina-moça do romance homônimo de 1933, está imersa num “rico painel da vida urbana da época” através da “micro sociedade” que é a pensão da tia Zina, e os acontecimentos presenciados/vivenciados e as sensações que a acometem levam-na, inevitavelmente, para uma transformação enquanto sujeito, despertando-a para a adolescência, descobrindo-se mulher e questionando seu mundo circundante.

Clarissa, por sua vez, é uma menina de treze anos que sempre viveu na fazenda com os pais e que se depara com essa variedade de figuras humanas que a questionam e a impelem para o amadurecimento.

A descoberta de um adultério (Ondina e Nestor), a proximidade da morte (o falecimento precoce do menino Tonico), a comemoração do aniversário (passagem dos treze para os catorze anos), as novas sensações provocadas pela presença marcante de alguns homens em sua vida resumem o que de mais importante ocorre na narrativa a fim de assinalar a passagem da infância para a adolescência (LORENZI, 2004, p. 65).

Desde *Clarissa* até o romance *Saga*, Verissimo desenvolveu uma linguagem diferenciada para caracterizar as personagens femininas em questão, não reproduzindo imagens padronizadas da condição feminina da época, ou seja, suas personagens fugirão aos

estereótipos usuais de esposas ou mães, e o papel exercido por elas nos romances está intimamente ligado à ideologia e posição assumida por Erico Verissimo diante da sociedade: “Além da concepção de mundo, verifica-se que, através de Clarissa, Fernanda e Olívia, o autor indica uma nova condição feminina, alicerçada na ideia de que a mulher carrega consigo a força e a coragem necessárias para a construção de uma nova sociedade” (p. 136). Apesar de a primeira Clarissa não viver efetivamente, mas preparar-se para isso e assim o fazer nos romances seguintes em que figurará, nela concentra-se todo o princípio do feminino que Verissimo engendrou com destreza em sua ficção.

Perspectiva semelhante em relação às personagens Clarissa, Fernanda e Olívia é adotada por Maria José Somerlate Barbosa no artigo “Saltando os ‘círculos de giz’: as personagens femininas e a dinâmica de gêneros em romances de Erico Verissimo”, publicado na coletânea *Caderno de pauta simples*, em 2005. Barbosa (2005, p. 319-320) também argumenta que a personagem Clarissa, desde o primeiro romance, é o gérmen das matrizes femininas que compõem a obra romanesca do autor:

Se Ana Terra é a matriz da trilogia de *O Tempo e o Vento*, Clarissa é a origem das mulheres-terra dos romances que antecedem a trilogia e que inauguram a linhagem psicológica das abnegadas e pacientes personagens femininas. Verissimo apresenta o desenvolvimento paulatino de Clarissa, da adolescência à juventude, criando um perfil feminino [...]

Regina Zilberman (2005), também compondo o *Caderno de pauta simples* com “O flâneur, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Verissimo”, abre suas considerações a partir do romance *Clarissa*, destacando os vários locais que a protagonista transita na cidade de Porto Alegre, como a Rua da Praia, o Mercado Público, apesar de deixar claro que o caminho usual da personagem, nas proximidades da Rua Duque de Caxias, é aquele que engloba a pensão onde mora e a escola em que estuda. “Seu olhar, de pessoa jovem e de fora, busca reconhecer no espaço circundante o novo e o diverso, ainda que nem sempre o moderno” (p. 244). Segundo Zilberman (2005, p. 244-245), a personagem Clarissa não se assemelha ao flâneur proposto por Benjamin, corroborando passivamente com o estudioso, que não via uma figura feminina se enquadrando nessa categoria:

Ainda que descobrindo a cidade moderna, a agitação urbana, o ruído e o anonimato das pessoas, Clarissa não corresponde ao flâneur descrito por Walter Benjamin, para definir o contato do sujeito atônito com as transformações impostas ao espaço, metamorfoses que o reificam e o expõem enquanto sujeito. Talvez por ela pertencer ao sexo feminino [apenas por isso?], pois o autor de “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” não prevê que uma mulher possa desempenhar o papel de flâneuse.

Em outro artigo de Zilberman, também do ano 2005, intitulado “Erico Verissimo e a Porto Alegre da década de 30”, veiculado na revista *Ciências e Letras* (número 38, referente aos meses de julho a dezembro), a pesquisadora investiga nas narrativas de Erico Verissimo a representação da cidade de Porto Alegre, os movimentos urbanos e a modernidade latente nos espaços físicos e sociais. Clarissa se vê diante de vários espaços públicos na urbe, que não lhe despertam atenção como os ambientes naturais:

A Praça da Matriz, local do Palácio do Governo e da Catedral Metropolitana, já aparece no primeiro romance, *Clarissa*, descrito pelos olhos da adolescente que protagoniza a narrativa. A garota não se impressiona com as representações do poder temporal e religioso, e sim com as manifestações da natureza: “Na praça, os jacarandás estão cobertos de flores roxas. Lá em cima, no topo do monumento, a imagem da República – uma mulher que tem na mão uma bandeira – faísca ao sol, recortando o seu perfil de ouro falso contra o azul puro do céu. Há pelos canteiros verdes e pelos caminhos de pedra miúda, sombras móveis e crivos luminosos. (VERISSIMO, 1981a, p. 13)” (ZILBERMAN, 2005, p. 15).

Na esteira da interpretação de Santiago (2005), a dissertação de Valéria Mourales Cavalheiro, *Melopoética de Erico Verissimo: a fuga romanesca*, de *Clarissa* a *Saga*, apresentada em 2006 também na PUC-RS, procura demonstrar a influência da arte musical na composição da obra romanesca de Verissimo (1933 a 1940). A fascinação pela homologia entre as artes e a realidade, sobretudo após a tradução de *Contraponto*, de Huxley, obra construída com bases advindas da estrutura musical, ecoaram sobejamente Verissimo na escritura de *Clarissa*, o primeiro dos romances da *Fase romanesca feminina* do escritor. Pensando, portanto, numa melopoética estrutural em *Clarissa*, Cavalheiro (2006, p. 98, grifos do autor), empregando uma terminologia própria que apoiasse os diversos tipos de *contrapontos* encontrados, atesta:

A primeira narrativa da *Fase romanesca feminina* – *Clarissa* – teve o tema principal marcado pelo *contraponto social* entre as classes sociais distintas, rica e pobre, que conviviam na cidade de Porto Alegre. Essas linhas foram dialogando em clima de *tensão* e *repouso*, harmonizando a narrativa e expressando confrontos, diferenças, semelhanças e desenhos de *fuga* das personagens de suas realidades conturbadas.

Além do *contraponto social*, dividido pela pensão (de um lado, a casa simples de Tônico, do outro, uma casa luxuosa), Cavalheiro identifica também o *contraponto entre personagens*, no momento em que as mais diferentes personalidades (os hóspedes da pensão) reuniam-se no refeitório; o *contraponto pessoal interior*, recurso empregado como desejo de fuga das personagens de seus mundos, representados no romance pelas personagens antagônicas Amaro e Clarissa:

Amaro vivia seu *contraponto interior* refugiando-se, por meio da música, da triste realidade de homem tímido e músico frustrado que desejava ascender socialmente. Estava apaixonado por Clarissa, mas tinha medo de enfrentar seus sentimentos.

[...] Esse tipo de *contraponto* apareceu também na transição da infância para a adolescência vivida pela personagem Clarissa, que descobrira a vida aos poucos, ora tranquila ora aos sobressaltos, por um lado limitada, ingênua e, por outro espera, ampla, cheios de descobertas em relação aos seres e às coisas que a cercavam. O fato de ser proveniente do interior e estar vivendo em Porto Alegre representou um momento de *tensão* na vida da menina. No final da narrativa aconteceu um *repouso final*, com seu retorno à sua cidade natal (p. 99-100, grifos do autor).

O último tipo de *contraponto* percebido pela estudiosa é aquele que ela denomina como *contraponto pessoal entre personagens*, comprovado na exposição da matéria narrativa: “No primeiro parágrafo, a personagem Clarissa, menina alegre, representou a linha melódica do *sujeito da fuga romanesca* [...] Amaro (homem triste) e Tonico (menino doente) formaram a resposta, o *contra-sujeito*, entrando logo em seguida e formando o *contraponto*” (p. 101).

Encoberta por um universo abertamente lírico, Atilio Bergamini Junior, em artigo publicado na revista de crítica e teoria *Nau literária* (número 1, jan/jun 2007), “Contra *Clarissa*: cultura e desigualdade no primeiro romance de Erico Verissimo”, justifica que um dos “agentes estruturais” (conforme expressão de Candido) do romance de 1933 é a desigualdade, representado no forte racismo e preconceito latente que a protagonista tem de si mesma. A estrutura romanesca focaliza tensões provocadas pela desigualdade que, na ótica de Bergamini Junior (2007), é um dos motes da organização interna do romance (estruturação do enredo e tessitura linguística), sendo “o rosto e máscara do livro”. Extraindo da obra exemplos consistentes para comprovar sua leitura, Bergamini Junior (p. 8-9) completa:

Na boa dialética, a forma interpretada no veio social torna concretas desigualdades que estão abstratas no conteúdo do livro – embora o estructurem, ao oporem personagens. Isso porque o livro só pode fazer sentido – como universalidade repetível – ao preço de tornar esquecidas as desigualdades concretas que se notam na industrialização do Brasil. Em termos mais palpáveis, a forma se torna ingênua como uma mercadoria fetichizada, na medida em que representa, para alguns leitores, apenas o pensamento de uma adolescente boazinha, na Porto Alegre dos anos 1930, uma cidade também ela ingênua, repleta de filmes norte americanos e histórias romanescas. Por tudo isso, me parece, é preciso ver em *Clarissa* o que o livro nos mostra que ela é. E ela é uma personagem das mais contraditórias, racista, boazinha, contida, recatada, acomodada, curiosa, católica, terna, solidária, triste, feliz, sonhadora. Uma personagem construída num livro ambíguo, atravessado por pulsões e tensões entre grupos abstraídas em algumas leituras, mas nem por isso – quando mediadas pela totalidade estrutural – menos concretas.

[...] Portanto [...] a forma literária de *Clarissa* propõe aos leitores – de modo não totalmente satisfatório – a contradição de uma Porto Alegre que produziu uma indústria do livro no exato momento em que recriou e reforçou divisões e segregações entre as classes ou grupos sociais, fazendo o subdesenvolvimento ser razão direta do desenvolvimento, a barbárie e o preconceito aparecerem – em certos casos – no mesmo significante em que aparecem a cultura e o bom senso. Posto que isso tudo tensiona a recepção que fazemos do romance nos dias atuais, as condições de leitura ainda reprimem uma questão que – não obstante – salta aos olhos: a da

desigualdade refundada no preconceito e no racismo, ditados num ritmo lírico e tenro, como se nada estivesse acontecendo.

A tese de doutorado de Gérson Luís Werlang, *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*, proposta em 2009 junto à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), tem como hipótese analisar os múltiplos papéis desempenhados pela música na construção de toda a obra ficcional do escritor gaúcho, seja como condutora da crítica social, ou para a caracterização das personagens, cidades e episódios narrativos. Em *Clarissa*, a música constitui parte significativa do romance: “*Clarissa* é repleto de música. Há citações musicais de toda espécie: pequenos trechos de canções populares, pregões de vendedores, citações de obras e compositores de música erudita” (WERLANG, 2009, p. 27). A paisagem musical (conceito adaptado do canadense R. Murray Schafer) de *Clarissa* constitui-se na cidade de Porto Alegre do raiar dos anos trinta.

Dentro desse mundo sonoro da capital do estado se destaca o mundo da pensão de Dona Eufrasina. A casa de Tia Zina é um lugar repleto de música, uma música de cores variadas: canções populares, valsas e os ruídos cotidianos convivem com o piano de Amaro, com suas composições eruditas “difíceis de entender”, segundo a perspectiva de Clarissa. Esse mundo sonoro da pensão não escapa a Amaro, que sonha em compor música inspirado nos ruídos da casa. [...] O mundo sonoro da pensão se abre, portanto, para a cidade e em direção à cidade; se abre para o mundo musical da Porto Alegre da época, refletindo também o seu contexto político-social, resultante da Revolução de 30 e que alguns anos depois levaria ao Estado Novo (p. 28-29).

Werlang (p. 30-31) também pontua que no romance Erico tematiza a ascensão do samba, estilo musical que aparece várias vezes na trama, além de abordar as dificuldades sociais relacionadas à música através da figura de Amaro, que não obtém sucesso em publicar as partituras de suas músicas, numa crítica à sociedade de consumo.

Amaro não consegue publicar as partituras de suas músicas, tematizando a dificuldade em vender música de qualidade numa época que se volta cada vez mais à facilidade, ao consumo do que é rapidamente apreensível, em detrimento de uma arte que possa provocar uma reflexão mais profunda a respeito da vida e da sociedade contemporâneas. Nesse sentido, Theodor Adorno vê, nesse mesmo período histórico, a decadência dos valores estéticos e o que ele chamou de *regressão da audição*, um processo de banalização do papel da música na sociedade. Essa crítica à banalização musical na sociedade é recorrente na obra de Erico Veríssimo.

As múltiplas sonoridades, reflexos das vivências em dois mundos (Jacarecanga e Porto Alegre), compõem a paisagem musical individual de Clarissa. No tocante a Amaro e seu processo de criação musical, Werlang (2009) acredita que a personagem encontra na música

uma vertente de expressão e reflexão, diante da impossibilidade de transcender seus limites, aos quais está fadado; ao frisar os detalhes da composição musical de Amaro, o pesquisador caracteriza o estilo das músicas como impressionista, problematizando em *Clarissa* o diálogo e conexão perenes que se estabelece entre literatura, música e pintura – a narrativa de Erico Verissimo, assim como a música de Amaro, é moderna, comedidamente vanguardista, onde a estética impressionista se faz presente numa composição diferenciada, que foge aos padrões tradicionais do romance²⁹.

Não apenas Amaro é descrito em pleno ato de criação, como o próprio processo criativo é esmiuçado. A visão das crianças brincando, Clarissa no meio delas, mais o enlevo provocado pela cantiga de roda provocam em Amaro a saudade irremediável do que já passou e o levam a buscar a expressão daquele momento em forma de música. *É possível deduzir mesmo o estilo de composição que Amaro está tentando. Algo vagamente impressionista, onde a dissonância não é excluída da construção da obra: Amaro é um compositor de música moderna.* Essa opção estética de Amaro aparece várias vezes comentada de forma indireta no romance, através da observação de um ou outro personagem, notadamente Clarissa, que não compreende imediatamente a música de Amaro, considerada por ela como “estranha”, ou “esquisita”. Essa barreira se rompe a partir do momento em que Clarissa começa a compreender o que está por trás daqueles sons estranhos (p. 32-33, grifos nossos).

Representações da docência em romances de Erico Verissimo: a personagem Clarissa, dissertação apresentada no ano de 2010 junto à Universidade Federal de Pelotas (UFPel) pela pesquisadora Roselusia Teresa Pereira de Moraes, discute como Erico Verissimo representa a docência nos quatro romances em que a temática é abordada por meio da recorrência à personagem Clarissa: *Clarissa* (1933), *Música ao longe* (1935), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940). Mobilizando para os fundamentos teórico-metodológicos deste trabalho conceitos do campo da Educação, Literatura e História da Educação, bem como a noção de “representação” desenvolvida por Roger Chartier, Moraes (2010, p. 58, grifos nossos) percorre o amadurecimento da personagem Clarissa, de jovem normalista no primeiro romance homônimo, à professora diplomada que, ao longo dos outros romances, suscita vários questionamentos acerca da política, sociedade, economia e educação, sempre em contraste à realidade vivenciada por ela no momento.

Inicialmente, no primeiro romance publicado, são definidos traços no perfil da personagem que demarcam características ligadas à “inocência” e enfatizam de maneira múltipla o amadurecimento dela no desenrolar dos romances. Dessa maneira, a personagem cresce em idade, comportamento e maturidade conforme cada romance é escrito e publicado. Nessa perspectiva, ela se modifica no desenrolar das tramas, e, portanto, indicam representações de normalista à professora.

²⁹ Recuperaremos novamente o importante estudo de Werlang (2009) no terceiro capítulo desta tese, momento em que problematizaremos o impressionismo no romance *Clarissa*.

Em 2011, a tese de doutorado *A mulher e a cidade: as representações femininas no romance de Erico Verissimo da década de 1930*, defendida por Evelin Leite Kantorski na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), executa uma análise das protagonistas e também de outras representações femininas que compõem a ficção urbana de Erico dessa época, suas experiências e conflitos, verificando que as trajetórias dessas mulheres verissianas, atreladas às mudanças que acometiam o período nos grandes centros urbanos, sinalizam uma condição feminina diferente da preconizada até então, inaugurando, em suas narrativas, a figura de uma nova mulher, corajosa, independente e dona da sua própria história. Vale a observação de Kantorski (2011, p. 131) sobre a menina Clarissa e a “metáfora do aquário”:

O mundo juvenil, povoado de sonhos e fantasias, tinha uma peculiaridade inconfundível: estava todo ele “refletido no aquário” e mudava o desenho a todo o momento. Clarissa manifesta contrastes pessoais (Clarissa – Amaro), mas revela também, além de contrastes sociais evidenciados no período de 1930, que, de certa forma, a modernidade e seus benefícios, em alguns momentos, tornavam-se malefícios. Ela se questiona o tempo todo.

Ainda segundo a estudiosa, a sociedade representada pelo escritor condicionava o comportamento e as experiências femininas. Na primeira Clarissa, vemos uma adolescente ingênua que conhece, acompanha, absorve e reflete sobre os costumes e procedimentos da sociedade burguesa citadina.

Ressalta-se que o interesse desse romance é que, embora *Clarissa* seja uma novela distante da realidade “madura” que os outros romances iriam apresentar, está comprometido, pela primeira vez, com a inserção do tema da frustração, da reflexão que a personagem Clarissa faz em relação às personagens ao seu redor e até mesmo sobre a sociedade em que convive (p. 177).

Dois artigos de importância para (re)pensar o romance *Clarissa* são publicados em 2012. Na edição número 20 (out/nov/dez) da revista *Linguasagem* (UFSCar), Carla Rosane da Silva Tavares e Dânae Rasia da Silva, com “Clarissa: reflexões sobre a personagem feminina no contexto romanesco de Erico Verissimo”, seguindo os caminhos analíticos traçados por outros estudiosos (acompanhando a personagem nos romances em que ela aparece), e agregando contribuições através do projeto de mesmo nome, vinculado ao Programa de Apoio à Pesquisa Científica e Tecnológica (PAPCT) da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), constatam que Verissimo, na estratégia realista usada em *Clarissa*, prima por um detalhamento descritivo e pela visão fotográfica no discurso narrativo. “Pela perspectiva do narrador, percebe-se Clarissa como símbolo de movimento, musicalidade e alegria,

encantando-se com as descobertas e as belezas do dia” (TAVARES; SILVA, 2012, p. 3). No trecho a seguir, atente-se para os termos que as pesquisadoras utilizam para traçar o perfil em construção da protagonista, diretamente ligados à pintura impressionista:

Imergindo em um mundo de acontecimentos corriqueiros, esse narrador revela o olhar da protagonista sobre a realidade circundante. E é assim, através da observação das pequenas coisas e pelo resgate de memória, que Clarissa vai percebendo o mundo e ampliando sua consciência sobre o mesmo. É a menina que se encanta com um universo de descobertas, de *tonalidades e movimentos*, de *acontecimentos e sensações* (p.4, grifos nossos).

O outro trabalho daquele ano, “A diversidade psicológica no meio social em ‘Clarissa’”³⁰, de Flairene Aparecida da Silva e Letícia do Carmo Neves, realiza um estudo visando discutir as oposições psicológicas entre as personagens romanescas, bem como o retrato da sociedade burguesa no cotidiano da cidade. Novamente, a análise recai nos pares Clarissa e Amaro: “Clarissa e Amaro são opostos nas possibilidades. Para ela um ciclo se abre, para ele está se fechando” (SILVA; NEVES, 2012, p. 4). Afora as outras oposições criadas e realçadas pelo escritor (Dona Eufrásina e Seu Couto; o judeu Levinsky e o evangélico Gamaliel; Major Pombo e Belinha), a vida na cidade, incluindo seus conflitos morais, espirituais e sociais também são questões problematizadas no romance *Clarissa*. “A cada perfil humano traçado, Veríssimo nos mostra a diversidade de valores morais que circulam na sociedade. [...] apresenta uma sociedade plural com vidas que se cruzam, juntam forças em torno de um bem comum, contribuindo para o enriquecimento da cidadania”. (p. 8-9) Conforme Silva e Neves (p. 10), os acontecimentos da trama sempre giram em torno das mulheres, em especial Clarissa, a personagem central:

É em torno das personagens femininas que os acontecimentos se desenrolam. Através de Clarissa, o autor expõe a alegria e a inocência infantil, e o crescimento físico e psicológico do ser humano. Crescimento psicológico este, que resulta das vivências e, conseqüentemente, da perda da inocência. Clarissa é um ser ainda em formação, e na obra, ela participa ou observa os fatos narrados, é o foco da narrativa, o universo fictício foi criado em torno de suas atitudes, seus sentimentos e pensamentos.

Por meio da dissertação de mestrado *Imagens e representação do professor em Clarissa e Música ao longe*, de Erico Verissimo, defendida em 2013, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Maria Marta Carrijo de Oliveira busca entender como se processa a

³⁰ Este trabalho, embora vinculado à Universidade Capixaba de Nova Venécia (UNIVEN), está difundido no site Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Disponível para acesso em: http://www.igt.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/04/ERICO_A-DIVERSIDADE-PSICO-NO-MEIO-SOCIAL-EM-CLARISSA.pdf.

relação autor/personagem, leitor/personagem e qual o papel da literatura e da formação acadêmica nessas duas obras de Verissimo.

Tendo como referência o início do século XX, mais especificamente, a década de 1930, Erico Verissimo retratou esse profissional com o mesmo ardor que ele reconheceu em seus professores. E nas obras selecionadas [...] a imagem do professor representada não foge à regra ditada na década de 1930. Clarissa descreve a professora do quinto ano como enérgica, carrancuda e suas características físicas assemelham-se às caricaturas que estereotipam os professores da época, sisudas, de óculos que impõem medo e respeito.

[...] Em *Clarissa e Música ao longe* não há relatos preponderantes às condutas disciplinares, a atenção está focada nas atividades acadêmicas. Percebe-se que o autor dava mais importância em apresentar conteúdos que propriamente à conduta moral [...]

O valor que é referendado aos professores do autor é de grande estima e gratificação, pois, a partir dos seus estudos consegue vencer os obstáculos na vida e definir-se como profissional que busca o verdadeiro sentido da vida na luta por mais justiça num mundo corrupto. Verissimo denunciou, em suas obras, as injustiças e abusos de um governo autoritário e deixou que seus personagens fizessem o mesmo (OLIVEIRA, 2013, p. 84-85).

Acentuando a sintaxe criativa e a técnica do contraponto na ficção verissiana da década de 30, além das características da vida urbana retratadas pelo autor, Maria da Glória Bordini, em “Erico Verissimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna”, publicado na revista *Teresa* (número 16, 2015), entende *Clarissa* como o primeiro ensaio do escritor em apresentar a vida na cidade grande. A personagem que nomeia o romance, na sua ingenuidade de pré-adolescente, testemunha, alternadamente, os dramas individuais das outras personagens, “[...] um primeiro esboço contrapontístico – vai juntando os pedaços de vida que observa num mosaico representativo do que significa viver na cidade e sofrê-la, o que a leva a um novo estágio de amadurecimento” (BORDINI, 2015, p. 97). Clarissa e Amaro seriam, na visão de Bordini, projeções da cidade que coexistem, a primeira, uma promessa otimista, o segundo, as desgraças de uma vida sem realizações:

Nesse primeiro romance, Erico utiliza duas personagens, a menina normalista e o pianista Amaro, para contrastar duas atitudes que persegue em sua ficção nos anos 30: a esperança de quem descobre os segredos da vida e se fascina com as energias vitais que encerram, e a desolação de quem é esmagado pela máquina burguesa e não vê saída para seus sonhos. Amaro, o artista frustrado, encarna o “pobre-diabo” de Moisés Vellinho. Clarissa, no entanto, é a reserva moral da juventude aberta à experiência do novo. Na estrutura da cidade, tanto as promessas de plenitude quanto os abismos do fracasso coexistem, e Verissimo não quer escondê-los, ou realçar um ou outro lado, tanto que os dois se repetem na trajetória dos demais moradores da pensão e se complexificam nos demais romances.

Na mesma linha analítica, “Clarissa e a representação da modernidade”, de Anna Carolina Legroski, também de 2015 (artigo lançado pela *Revista Alpha*, número 16, Patos de

Minas), e ancorado nos pressupostos teóricos de Marshall Berman e Nicolau Szevchenko, interpreta que a primeira experiência romanesca de Verissimo já contém/representa o turbilhão da vida moderna, mediante as relações entre as personagens que convivem na pensão de dona Eufrasina. O romance concebe uma cidade iniciando seu processo de modernização, faz referências ao contexto histórico-social mundial da época (o período entre guerras e o getulismo) e a popularidade do cinema, todavia, para Legroski (2015, p. 218), a representação mais forte e expressiva da modernidade nessa narrativa é a pensão: “A casa, eco da cidade em processo de modernização, apresenta uma pluralidade de tipos humanos que interagem e reagem uns aos outros, de acordo com seus interesses e características [...]”. As várias vozes sobrepostas, recorrentes ao longo de todo o romance pela pluralidade dos indivíduos residentes do pensionato, parecem simbolizar o caos e o tumulto, produtos inevitáveis da modernização em curso.

Dessa forma, a pensão de dona Eufrasina se configura como um microcosmos pulsante, no qual os personagens se aglomeram em suas vidas pulsantes e onde o turbilhão da modernidade se instala confortavelmente, no celeuma dos pensionistas nas horas das refeições. A pensão seria, nesse caso, um recorte da própria cidade moderna, inclusive por meio da estereotipação dos personagens – há o militar, o estudante, o judeu, a cinéfila, o caixeiro-viajante e mais alguns, unidos em um espaço comum (p. 219).

A dissertação de mestrado *A personagem feminina na obra de Erico Verissimo*: um quadro da sociedade brasileira dos anos 30 do século XX, defendida por Laura Maria Paim em 2015, junto à Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), centra-se na análise de três personagens femininas dos romances de Verissimo de 30, Clarissa, Fernanda e Olívia, como fizeram Lorenzi (2004) e Barbosa (2005). Paim (2015) propõe estabelecer um paralelo entre a condição social da mulher e as figuras femininas construídas pelo autor, personagens que transgridem a lógica com suas trajetórias de ruptura com o *status quo*, abrindo os caminhos para uma condição de resistência e resiliência para as mulheres brasileiras dos decênios seguintes. A menina Clarissa, em suas descobertas, questionamentos e transformações, ainda comove leitores que se identificam com a história da primeira protagonista de Erico:

Clarissa tece suas observações acerca do ambiente social da pensão e aos poucos vai descobrindo as agruras dos personagens que a habitam. Amaro é um músico triste e frustrado; a tia Eufrasina é uma mulher conservadora que não se adaptou ainda à modernidade e aos novos “costumes”; na casa ao lado mora uma viúva que trabalha dia e noite, noite e dia para conseguir dinheiro para cuidar do filho mutilado; do outro lado há uma casa rica com crianças felizes, música e alegria. Toda essa reflexão passa por Clarissa e há quase um século vem educando a sociedade

brasileira. Érico Veríssimo narra e descreve cenas com todos os matizes e cores abordando temas polêmicos inerentes às atualizações da modernidade como questões sociopolíticas, filosóficas, econômicas, culturais.

Os sentimentos da menina Clarissa, de Jacarecanga (mocinha do interior), repletos de encantos, mistérios, angústias, representam ainda hoje o sentimento de muitas crianças do interior e das periferias das grandes cidades. É possível ter alegria num ambiente hostil à vida humana? Clarissa tem que ser pai e mãe de si mesma num mundo em que quem paga o preço dos erros dos adultos são os mais jovens. A forma de narração desta trama, a maneira de apresentar esta menina tão sensível, amável e ingênua, amadurecendo, despertando para os mistérios da vida, vendo seus sonhos e fantasias infantis ser destruídos à medida que vai crescendo, num curto espaço de tempo, é fascinante (PAIM, 2015, p. 65).

Por fim, o último trabalho de relevância que aborda o romance *Clarissa* é o recente e notável livro *Erico Verissimo, escritor do mundo: circulação literária, cosmopolitismo e relações interamericanas*, de Carlos Cortez Minchillo, publicado em 2015, pela EDUSP, resultado das suas pesquisas de doutoramento em Letras (2013) junto à Universidade de São Paulo (USP). Nesta obra, Minchillo (2015) percorre trilhos nada convencionais da crítica verissiana e analisa a dimensão internacional, o cosmopolitismo e as relações interamericanas na produção literária de Erico Verissimo, destacando, do conjunto da obra do escritor, três romances em que os enredos têm por ambientação, total ou parcialmente, outros países, sendo eles *Saga* (1940), *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967). Mesmo concentrando suas reflexões sobre os romances citados acima, Minchillo (2015, p. 76) detém-se em *Clarissa*, argumentando, entre outras reflexões³¹, sobre o “esgarçamento do enredo”, que nada mais seria do que uma “[...] colagem de eventos isolados, trechos de conversas, incursões nos pensamentos da menina Clarissa e do músico Amaro, homem de meia-idade, morador da mesma pensão”. O desejo da protagonista em viajar é, nas palavras Minchillo, um dos primeiros sinais de uma “inclinação exógena” de Erico Verissimo, refletida em sua trajetória de vida e em alguns de seus romances e personagens. Da interpretação de Minchillo desse primeiro romance de Erico, destaca-se um fragmento em que o estudioso demarca as fronteiras entre literatura e pintura e assinala as contradições/tensões provenientes da incursão de Verissimo no gênero romanesco:

O resultado é um mundo “de gravura”, uma sucessão de aquarelas, como disse Verissimo, e o interesse do texto decorre justamente do que está calado sob o estático da figuração pictórica: *Clarissa* pode ser lido como romance de recalque de um desejo de engajamento na vida, que casa magistralmente com a situação da protagonista, adolescente que está para florescer como os pessegueiros. Mas pode ser lido, especialmente no cruzamento com as demais obras de Verissimo, para além

³¹ Voltaremos à análise de Minchillo sobre *Clarissa* quando adentrarmos na interpretação comparada do romance e na investigação do impressionismo literário na obra, posto que o crítico toca em pontos que alimentam e tangenciam as interrogações desta tese.

das circunstâncias de uma juvenzinha interiorana: aí está cifrada, acredito, uma tensão entre engajamento e inércia, entre ousadia e timidez, entre cosmopolitismo e provincialismo, que ser uma produtiva chave de leitura dos romances de Erico Verissimo (MINCHILLO, 2015, p. 78-79).

O resgate da fortuna crítica do primeiro romance de Erico Verissimo, *Clarissa*, publicado em 1933, surpreendeu (tendo como ponto de referência as outras obras do escritor, incontestavelmente mais analisadas) pela quantidade de estudiosos empenhados em compreender a obra (menções e pesquisas esparsas, muitas vezes esquecidas ou mesmo muito distante temporalmente entre si), e demonstrou uma multiplicidade de leituras em torno do romance, desde o seu lançamento, até a contemporaneidade, interpretações variadas, que vão desde a constatação do lirismo na narrativa, até a presença, sob vários aspectos, da inovação e modernidade prenes nesse texto de Verissimo, o que comprova a premissa deste romance já ser, dentro do projeto ficcional de Erico, um território onde predomina uma multiplicidade de sentidos. A estética impressionista nesta narrativa foi constatada, desde o início, pelos críticos, porém *en passant*, não existindo, até o momento, nenhum trabalho consistente que procurasse comprovar como o impressionismo literário se expressa/concretiza no plano do conteúdo e da forma romanesca, o que tentaremos confirmar nesta tese por meio da análise comparada de *Clarissa* e *O lustre*, de Clarice Lispector, obras que manifestam, diferenciadamente, uma ressonância impressionista.

1.2 A mulher dos silêncios: a criação literária de Clarice Lispector

*Aliás, eu não queria mais escrever. [...] Eu queria ficar calada.
Há coisas que nunca escrevi, e morreria sem tê-las escrito. [...] Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.*
(Clarice Lispector, In “Preguiça”, *Jornal do Brasil*, 1972)

As palavras são seixos rolando no rio. A palavra. A beleza extrema está nela. Mas é inalcançável - e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que é também como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente.
(Clarice Lispector, In “Auto-retrato: segunda colagem”³², 1992)

A palavra [em Clarice] desvaloriza a ação e revela a pluralidade de significados nos quais se joga a dança dos significantes.
(Carlos Mendes de Sousa, In *Clarice Lispector: Figuras da escrita*)

³² O último “texto-apêndice”, pequena narrativa de Clarice sobre Clarice, no livro de ensaios de Berta Waldman, *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* (1992).

Nos interstícios (embate contínuo) entre a palavra e o silêncio, cosendo de dentro para fora, como costumava responder a seus interlocutores, assim se fazia a literatura de Clarice Lispector. Detestando rótulos (para o bem ou para o mal), afirmando-se amadora ou, por vezes, a anti-escritora por excelência, Clarice tentava resguardar sua intimidade driblando eventos literários e entrevistas. Nas poucas que concedeu, esgueirava-se de perguntas que poderiam colocar sua “vida íntima” em exposição, pois o que realmente importava para a autora era a sua literatura. Num dos raros textos em que Lispector se propõe a falar de si, uma espécie de mini autobiografia, clareia-se um pouco as inquietações de uma escritura que se busca porque necessária e se torna visceral em todas as suas errâncias, embaralhando ficção e vida num único novelo: “Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos” (LISPECTOR apud WALDMAN, 1992, p. 15). E. Rodriguez Monegal (1989, p. 201) compreende a escrita de Lispector como uma força anímica inevitável: “Ela [Clarice Lispector] escreve (é evidente) para realizar uma vocação tirânica e porque não pode deixar de assim o fazer. O que escreve pouco tem a ver com o que está realmente em moda na sua época”. Desta forma, ao estabelecer uma demanda para uma possível poética da escritora, Patrícia Cunha bem sentencia que “O *leitmotiv* da ficção de Clarice Lispector é o mesmo que anima os seus comentários pessoais: a busca do conhecimento, quer seja do sujeito, quer seja do objeto”, e mesmo que esta procurasse, como algumas vezes afirmou, erigir um projeto literário separando em blocos distintos a vida da arte, tamanha eram a identificação e intersecção entre esses polos, que ambos sempre coexistiram em Lispector num contínuo jogo de reflexos e (re)formulações.

Ao discurrir sobre si, Clarice parece estar, ao mesmo tempo, interpretando suas próprias narrativas e personagens, o exercício incansável de quem procurava com a palavra escrita (e nas preciosas entrelinhas, que não devem ser “esmagadas”) compreender melhor o ser humano e o mundo.

E nasci para escrever. *Minha liberdade é escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo.* Eu tive desde a infância várias vocações que me chamaram ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por que, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que *para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo.* [...] Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E, no entanto, cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. *Cada livro meu é uma estréia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever* (p. 17-18, grifos nossos).

E acrescenta, alimentando ainda mais o enigma em torno da vida/obra: “Meu principal está sempre escondido. Sou implícita. [...] Minha essência é inconsciente de si própria e é por

isso que cegamente me obedeço” (p. 25). Talvez por essa aura de mistério, instalada na experiência pessoal e na tessitura de suas histórias, seja possível concordar com Vilma Arêas (2005, p. 13), “[...] que nos dias de hoje haja tantas Clarices quanto se queira, não só como objeto de estudo mas também como modelo para o traçado de retratos ou trajetórias intelectuais e espirituais”. A vasta bibliografia sobre a escritora vem confirmar o fascínio de uma “literatura caleidoscópica”, em estado de devir, defrontada por estudiosos pelos mais diferentes e múltiplos olhares crítico-metodológicos³³.

[...] a romancista de *O Lustre* constitui, sob todos os aspectos, um caso à parte na literatura brasileira. Biografia e obra, personalidade e estilo, linguagem e técnica tomam no seu caso, de modo mais discreto, dimensão totalmente pessoal.
 [...] *não é possível limitar, com critérios parciais, a poderosa transposição artística realizada pela escritora*. Transposição artística que traduz nada menos que uma hiperconsciência da vida consciente, e procura captar todas as *variações da sua infinita série de possibilidades*, os infinitos momentos transitórios, momentos “de passagem”, e que afinal são os decisivos, na vida do homem (EULÁLIO, 1989, p. 12, grifos nossos).

Mesmo gozando reconhecimento da crítica desde sua estreia impactante, com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1943, Clarice Lispector, assim como Erico Verissimo, não ficou isenta de comentários críticos que apontavam sérias restrições aos seus textos, sobretudo porque suas narrativas estavam alicerçadas em outras bases que não aquelas do romance tradicional ou mesmo da ficção em voga no momento, os romances regionalistas e de fundo social das décadas de 30 e 40. Promovendo na literatura brasileira a crise do enredo e das personagens, “A obra de Clarice Lispector [...] não veio para completar uma tradição ou prolongar uma tendência. Antes, pôs-se no horizonte da *desautomatização* da mensagem romanesca brasileira” (LUCAS, 1987, p. 50). Dialoga com essa perspectiva, e a amplia, as considerações de Sousa (2012, p. 14, grifo do autor) quando caracteriza a literatura de Clarice como *desreferencializadora*: “Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira. Toda a grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador”, sendo esta característica, a desreferencialização, uma de suas marcas distintivas, assegurando à artista um lugar de destaque na literatura nacional.

³³ Sirva-se de exemplo desse traço multifacetado e extremamente plurissignificativo da literatura clariceana as ponderações do crítico norte-americano Earl E. Fitz (1989, p. 31), que ao reconhecer a importância da escritora no circuito internacional, a insere em três abrangentes linhas hermenêuticas: a lírica, a fenomenológica e a feminista. “Depois de estudar com minúcia seus contos, romances e crônicas, podemos dizer com confiança que a obra de Clarice Lispector vai figurar proeminentemente em três grandes tradições ocidentais: a da narrativa lírica, que inclui Virginia Woolf [...] Djuna Barnes, André Gide, Katherine Mansfield e Hermann Hesse; a tradição fenomenológica, em que se destacam escritores tão diversos quanto Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Jean Genet, Jorge Luis Borges e Alain Robbe-Grillet; e a tradição feminista, que associamos com figuras como Virginia Woolf, Margaret Atwood, Anne Hébert, Flannery O’Connor e Luisa Valenzuela”.

Se Clarice recebeu as “bênçãos” de Antonio Candido e Sérgio Milliet, críticos literários de prestígio à época, que souberam identificar o talento e o vanguardismo de sua escrita, o mesmo não aconteceu com Álvaro Lins e Luís Costa Lima, para ficar apenas nos mais radicais³⁴. As leituras críticas de Costa Lima, mais do que as palavras austeras de Lins, expressam não somente os equívocos e controversas cometidos por uma parcela da crítica em querer analisar Clarice dentro dos moldes da narrativa clássica e mimética, mas auxiliam (e muito), paradoxalmente, nas “deficiências” arroladas, a compreender o estilo e o projeto estético-literário da escritora.

Seus estudos sobre Clarice Lispector publicados n’*A Literatura no Brasil* (2004), de Afrânio Coutinho, abrangendo os quatro primeiros romances (*Perto do coração selvagem* – 1943; *O lustre* – 1946; *A cidade sitiada* – 1949 e *A maçã no escuro* – 1961) e a coletânea de contos *Laços de família* (1960), não deixam de sublinhar a “raridade” da prosa introspectiva da autora nas letras brasileiras, sobrelevando, principalmente, sua linguagem enganosamente simples e sua expressividade estilística:

Estilisticamente, Lispector está no primeiro plano dos escritores brasileiros. Trechos seus indicam uma aguda percepção de detalhe, que têm como condição o dismantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético (LIMA, 2004, p. 530).

“Opacidade e estaticidade são formas impostas à realidade [romanesca de Clarice]” (p. 531), segundo o entendimento de Costa Lima, que também rejeita o que chama de “[...] intelectualização delirante dos personagens, que muitas vezes parecem antes figuras de pensamento que entes humanos” (p. 530), cabalmente afirmando que a autora fere a “autonomia do personagem”. Fica evidente que o crítico contesta o universo ficcional de Clarice Lispector tendo por parâmetro as (não) semelhanças com a vida real; logo, “[...] o defeito de Lispector está na carência da sua forma e não no estilo. Ou seja, não nos procedimentos expressionais, mas na falta de ajustamento interno do material captado” (p. 530). Consoante Olga de Sá (1979, p. 70), “A atitude crítica de Costa Lima é, no caso, similar à de Álvaro Lins, embora muito mais radical. A personagem de ficção é referenciada aos modelos vivos”. Outros sérios “defeitos” que Luís Costa Lima encontra na literatura clariceana são as características que a tornariam inovadora, peculiar e transgressora na prosa

³⁴ A crítica já se encarregou de recolher, sistematizar e confrontar a fortuna crítica da obra de Clarice Lispector. Sobre o assunto, consultar o primeiro capítulo do livro *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá, publicado em 1979, onde a pesquisadora resgata as principais vozes críticas em torno da literatura de Lispector, construindo e analisando com perícia a fortuna crítica da escritora, que começa na década de 40 e se estende até o final dos anos 70, acompanhando, assim, toda a trajetória intelectual da artista.

moderna brasileira: o fragmento que não se articula com a totalidade, a “desarticulação com o real”, a “hipertrofia da subjetividade” (excesso de intimização), o “desvario abstratizante e a atração irracionalista” (o fluxo de consciência e o monólogo interior de pendores metafísico-ontológicos). “Deste falseamento do mundo através da redução ao prisma subjetivo e da abstração consequente resulta a debilidade da obra romanesca de Clarice Lispector, que nem se afirma como ficção, nem como tentativa de ensaio aproximadamente filosófico” (p. 536). Os romances de Lispector seriam, portanto, de pouco fôlego, posto que a desarticulação com a realidade concreta, sufocada pela “subjetivação intelectualizada” e pelo vocabulário filosófico-existencialista da escritora, comprometeriam fatalmente personagens e a matéria novelesca. Costa Lima (2004) sugeriu que Lispector enveredasse para o conto, gênero por natureza conciso, onde evitaria, assim, as “tiradas filosofantes” e a desmedida “intelectualização e subjetivação da realidade”. O pequeno trecho a seguir ilustra a capacidade do crítico de intuir as inovações propostas pela escritura de Clarice, porém demonstra como não soube articular seus achados na compreensão dessa obra de chave única no Brasil, todavia alinhada às mais altas experiências da ficção moderna europeia:

[...] o seu problema não está propriamente em selecionar, mas no que fazer depois da abstração envolvente da realidade. Tudo então parece indicar que, a continuar a conviver com estas coordenadas, a única solução possível seria a de tentar um gênero mais curto, mais suscetível de ser preenchido pela sua capacidade de apreensão poética do instante e do fragmento (p. 541).

Talvez a sentença da pesquisadora canadense Claire Varin (1989, p. 59), desassossegada pelas narrativas de Clarice, tenha conseguido esboçar bem o que vem a ser essa presença intrigante na literatura brasileira, e acaba por se tornar, para nós, uma porta de entrada à singularidade dessa voz: “Claro que ela confunde. Ela é metaforicamente, sintaticamente, semanticamente estranha. Estrangeira. Suas figuras [...] são perturbadoras. [...] Ela desnorteia [...] revela o avesso das coisas”. A ficção introspectiva de Clarice não está preocupada com os fatos em si (daí a crítica comentar – e muitas vezes se incomodar – sobre seus enredos “rarefeitos”, quase sempre ausentes de uma trama convencional), mas sim na “difusa repercussão dos fatos” no indivíduo, como a própria escritora observara, dando vazão, conforme Bosi (2004), ao fenômeno da subjetividade e da crise do homem contemporâneo³⁵,

³⁵ Carlos Felipe Moisés, no ensaio “Clarice Lispector: ficção em crise” (1989, p. 153), partilha dessa visão que de “A ficção de Clarice Lispector é a do homem dividido, em estado de permanente angústia diante da impenetrabilidade do próprio mundo interior, mas ao mesmo tempo fascinado pelos objetos e o mundo físico ao seu redor, cuja plenitude de coisa, realidade compacta e inerte, rigorosamente centrada sobre sua essência, aparece como símbolo daquilo que o homem procura para si mesmo, sabendo-se incapaz de atingi-lo: algo semelhante a essa plenitude, a essa densidade advinda da auto-suficiência, condição que até o mais ínfimo

tudo isso numa linguagem que se reconhece fracassada na sua precariedade em expressar sensações e sentimentos intraduzíveis (o silêncio clariceano³⁶):

A via introspectiva, num grau paroxístico que leva ao paradoxo na linguagem, inverte-se, pois, na alienação da consciência em si. Pelo naufrágio da introspecção a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do inconsciente, que não têm nome. Depois desse mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser dubitativa, entregue à linguagem – aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real, extralinguístico, indizível. Esse *feeling* do fracasso da linguagem acompanha, como num baixo-contínuo, o jogo de identidade da narradora, convertida em personagem, e de sua narrativa convertida num espaço literário agônico (NUNES, 1989, p. 68).

“Uma paisagem de sensações: assim nos poderíamos referir à obra de Clarice Lispector”, escreve o crítico português Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 73). O esgarçamento das tramas em fragmentos soltos, à espera que o leitor os costure num todo compreensível, o tempo narrativo como *durée*³⁷ (noção subjetiva da temporalidade que, por conseguinte, interfere na articulação/expressão da voz narrativa) e o engenho de personagens extremamente complexos e estranhos³⁸, “[...] seres abstratos de uma identidade pessoal que está em constante busca, imersos em sua solidão imanente e no abandono em meio às coisas” (SANTOS JÚNIOR, 2015, p. 17), são traços que perfilam Clarice Lispector à literatura de autores tão diferentes, como Marcel Proust, Hermann Hesse, Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, William Faulkner e André Gide, embora a escritora, despistando ou

objeto, na escala natural, revela preencher, mas só ao ser humano é vedada”, correlacionando essa crise do sujeito pós-moderno cindido com a própria feitura do material ficcional, também posto em xeque e à sombra das ruínas, “[...] ou seja, uma criação romanesca em que a dimensão psicológica vai aos poucos se metamorfoseando em análise filosófica ou existencial, correndo o risco de deixar de ser romance: ficção em crise” (p. 156).

³⁶ Sobre ele nos deteremos mais profundamente adiante, haja vista que o silêncio enquanto categoria de análise ficcional é, na nossa interpretação, um dos vetores que desaguam no impressionismo literário no romance *O lustre*. Acerca do fracasso da linguagem em Clarice Lispector, consultar o ensaio “O impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime” (1989), de Plínio W. Prado Jr. e a obra *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995), de Benedito Nunes.

³⁷ A categoria narrativa “tempo”, na ficção moderna, sofreu inevitável e sensível influência da filosofia existencialista do francês Henri Bergson, que, opondo-se à compreensão do tempo físico, o interpreta como duração, experiência humana vivida incompreensível logicamente por ser qualitativa, sem a possibilidade de ser apreendido linearmente, uma vez que está em constante fluir, sendo, portanto, encarado como uma experiência metafísica. Em relação à Clarice Lispector, Massaud Moisés (1968, p. 190) a descreve como “a ficcionista do tempo por excelência” nas letras nacionais.

³⁸ José Américo Motta Pessanha (1989, p. 183) emprega uma interessante metáfora na configuração dessas figuras engendradas por Clarice: “[...] sempre houve na obra de Clarice Lispector um rio subterrâneo. Ele é que tem nutrido, pela raiz, os vários personagens e lhes dado um ar especial, estranho, um jeito às vezes sonso de quem tem segredo – e de repente um susto, uma inquietação, uma febre. Ele, rio de água poluída pelos despojos de incontáveis assassinatos: ele, o fluente e selvagem coração da vida. O que tem tornando os personagens de Clarice Lispector essencialmente trágicos – mesmo as crianças e os bichos – é ele ainda, com surdo rumor subterrâneo compondo o fundo de suas existências, em constante presságio de desgraças ou denúncia de terríveis crimes cometidos. Ele é que faz com que todos – desde Joana, desde Lucrecia – embora tão diferentes pareçam cúmplices. Como se, alimentados pela mesma seiva oculta ou padecendo do mesmo mal secreto, vivessem, sem o saber, da condição de arautos do mesmo evento, de preparadores do mesmo caminho”.

esquivando-se em revelar possíveis influências e, procurando aparentar ser uma artista “sem tradição” (ideia aderida por alguns segmentos críticos), tenha apenas declarado o forte impacto dos escritos de Hesse e Mansfield em sua arte literária.

De acordo com Fábio Lucas (1987), a ficção clariceana ergue-se contemporânea e dentro de uma tendência moderna que perpassa não somente os autores supracitados, mas toda a literatura ocidental do século XX (e aqui acrescentamos também a produção do século XXI, herdeira desse “recente” cânone da nova narrativa). “Assim, podemos dizer metaforicamente que *o herói da ficção contemporânea é o discurso narrativo*” (p. 48-49, grifos do autor). Esse vanguardismo, fortalecendo-se a cada experiência literária, ancora-se

[...] [n]o desprezo progressivo do apoio factual para formar a sequência narrativa e a abolição da personagem como agente condutor da ação e do relato, assim como o corporificador do núcleo narrativo, em torno do qual se aglutinam os demais elementos e se realiza a tensão dramática (p. 47).

Voltando ao fato de Clarice adotar a escrita fragmentária como técnica ficcional, é importante assinalar que a escritora, como boa antropófaga³⁹, soube como poucos absorver dos outros aquilo que lhe interessava, edificando “[...] um *corpus* fragmentário resultante de um processo que se nutre de si mesmo ao incorporar o outro em sua diferença” (ANDRADE, 2003, p. 13-14), movendo fragmentos textuais seus e alheios (usava aglutinar citações de outros autores com as devidas aspas, mas sem a autoria, que dizia “ter esquecido”, buscando eliminar vestígios), promovendo uma verdadeira transmigração de textos, “[...] rearranjos no interior da obra [...] característico de seu processo de criação. [...] um texto feito de fragmentos, em processo auto-intertextual e com fragmentos alheios que migram para dentro da antologia literária da escritora, arquivados, às vezes, até à sua revelia” (NOLASCO, 2004, p. 147). Uma “escrita de apropriações”⁴⁰:

³⁹ Quando empregamos o termo antropófaga a Lispector estamos fazendo alusão à metáfora antropofágica desenvolvida por Oswald de Andrade no seu *Manifesto Antropófago* (1928), cuja tese central seria que o escritor brasileiro (latino-americano) deveria se transformar num moderno canibal, ou seja, alimentar-se da cultura/literatura europeia, degluti-la no que ela tem de melhor (ou o que realmente lhe aprouver) e regurgitar, verter uma nova obra, que não renega as suas tradições, mas carrega em si características típicas e singulares. Oswald, portanto, ao declarar “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (1976, s/p), inverte a lógica da dicotomia colonizador X colonizado, onde o dominado aproveita da sua condição de subjugado e subserviente à hegemonia europeia para devorar o outro e criar a sua própria arte.

⁴⁰ Merece ser transcrito um dos últimos parágrafos do ensaio de Ana Luiza Andrade (2003, p. 29), uma vez que nos amplia as referências congregadas por Clarice em sua “obra movente” e nos traz reflexões iluminadoras: “Hegel, Machado de Assis, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso e muitos outros textos nutriram o texto clariceano. No entanto, a escritura em carne viva clariceana acusa uma dialética saturnina em que os alimentos simbólicos de nutrição do corpo textual recusam-se a qualquer processamento civilizado de uma culinária instituída, voltando a escrever, antes de tudo, “a gula pelo mundo” que os move. No limite entre o cru e o cozido, na ameaça de ser canibalizada, como suas galinhas, Clarice não só aceita a crueza da vida, mas a incorpora, comendo galinha ao molho pardo como um canibal cuja

[...] reescrever-se ou reproduzir-se em fragmentos de outros textos, recontextualizados ou não, que caracteriza o processo provisório e moderno de Clarice Lispector, que, em sua escritura melancólica, autodevora-se, alimentando-se de si mesma, ou seja, de seus próprios textos reciclados, qual “cobra que engole o próprio rabo”, nas palavras introdutórias de *Um Sopro de Vida*. Só que Clarice não “dá de graça aos vermes”: ao escrever com o corpo, expõe o corte entre uma escritura canibalizada, em “carne viva”, e um texto “predador”, canibal, que apaga este corte (ANDRADE, 2003, p. 16).

Latente nesses fragmentos, nesta escrita “convulsiva”, na “[...] busca do âmago das coisas e dos seres” (SOUSA, 2007, p. 18), prestes a se romper, numa súbita revelação da verdade, transtornando e desnordeando personagens e leitores, está a “exacerbação do momento interior” (BOSI, 2004), o “descortínio silencioso” (NUNES, 1966) ou mais comumente conhecida como epifania⁴¹. Olga de Sá (1979) e Affonso Romano Sant’Anna (1985) consideram a epifania como uma das forças propulsoras da escritura clariceana. Embora a própria Clarice nunca tenha empregado o termo epifania em seus textos, Sá (1979, p. 200) adverte que “Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias de beleza e visão, existe também uma outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio”, sendo esse fenômeno epifânico uma graça de ordem profana e não divina, instantes luminosos que impelem as personagens, desestabilizadas pelo revelar profundo, na busca pelo equilíbrio perdido e raramente reencontrado.

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem (SANT’ANNA, 1985, p. 4).

Embora a literatura clariceana seja reconhecida pela sondagem psicológica, a escrita epifânica, a busca em descrever o indizível e refletir metalinguisticamente sobre a ficção e o ofício do escritor, e tenha sido muitas vezes acusada de alienada às questões sociais, o social em Clarice⁴², aparecendo, quase sempre, em segundo plano, sempre esteve presente nas suas

produção de um *corpus* voraz e inconforme a cardápios padronizados: embriaga-se do sangue bruto de força noturna, e se presta muitas vezes, apesar disso, por fragmentárias receitas “a la Clarice”, a mal digeridos “pratos do dia” de leitores devoradores”.

⁴¹ A respeito da epifania em Clarice Lispector, consultar o capítulo IV (O conceito e o procedimento da epifania), da obra já citada de Olga de Sá, o ensaio de Luciana Stegagno Picchio (1989) “Epifania de Clarice” (*Remate de Males*, número 9) e “O ritual epifânico do texto”, de Affonso Romano Sant’Anna (2013), incluído em seu livro em parceria com Maria Colasanti, *Com Clarice*.

⁴² Dois trabalhos que abordam o social em Clarice Lispector, com olhares distintos e esclarecedores, são as obras *A Tessitura Dissimulada: O Social em Clarice Lispector*, de Neiva Pitta Kadota (1997) e *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*, de Gilberto Figueiredo Martins (2010).

narrativas. Numa crônica-entrevista de 1970, Lispector (1999, p. 480) afirma: “Como brasileira seria de estranhar se eu não sentisse e não participasse da vida do meu país. Não escrevo sobre problemas sociais mas eu os vivo intensamente”, tanto assim que a artista, “Participando de fato da vida do país, vivendo intensamente os dilemas sociais brasileiros, a autora elaborou, em sua produção, estratégias específicas de representação, com forte capacidade de apontar para a complexidade da experiência social brasileira” (GINZBURG, 2003, p. 89).

Em virtualmente todos os romances, ainda que a nível subliminar, delinea-se uma oposição: o contraste entre a pobreza e a riqueza, a privação e a opulência, o mundo acanhado dos oprimidos e o vasto horizonte espiritual e cultural aberto aos privilegiados -- aqueles que, pela lei das probabilidades sociais, terão menos dificuldade em transpor o limiar da pesquisa existencial e metafísica com que se debatem as personagens de Clarice (OLIVEIRA, 1987, p. 98).

Ainda segundo Jaime Ginzburg (2003, p. 86), a opção de Clarice pela narrativa fragmentária e a recusa aos moldes do realismo tradicional estão intimamente relacionados “[...] com a abordagem de temas ligados à precariedade da constituição individual, que corresponde, no plano contextual, à dificuldade da sociedade brasileira em sustentar e viabilizar um projeto burguês de modernização”, ou, com outras palavras, “[...] o romance de Clarice propõe a ruptura da linearidade, fragmenta-se em sua estrutura, oferecendo-se como espelho da sociedade moderna, vislumbrada como uma totalidade fragmentada” (WALDMAN, 1992, p. 43-44), numa correspondência íntima entre a forma literária e a vida social. Ginzburg (2003) encontra em Clarice o que Adorno chama de *razão antagônica*, isto é, a fragmentação do sujeito exposto à desumanização e às experiências de conflito e impasse na modernidade:

[...] é constante em Clarice Lispector a criação de personagens que não configuram uma individualidade plenamente constituída, dentro dos parâmetros do projeto de modernidade burguesa associado ao avanço do capitalismo no século XX. [...] existe uma sintonia importante, um vínculo profundo entre a configuração de personagens da autora e a experiência da maioria dos brasileiros (p. 85-86).

Antes de adentrarmos a resgatar todos os “exercícios” romanescos de Clarice Lispector, assim como o fizemos com Erico Verissimo, cabe frisar a predileção que Lispector tinha pelo gênero romance, que considerava o mais apropriado aos seus impulsos criativos:

Creio que me realizei sempre mais integralmente no romance. Este me oferece, muito mais do que o conto, campo para aquilo que me interessa exprimir. A história curta, apresenta melhores condições para a manufatura do autor, que aí pode chegar

até o virtuosismo, sem maior prejuízo do conteúdo. Mas para mim, em particular, creio realizar-me melhor dentro do contorno largo do romance. E isso de um modo tal que quando penso no futuro, não me imagino nunca como autora de contos, e sim de outras longas novelas (LISPECTOR apud EULÁLIO, 1989, p. 13).

O caso de *Perto do coração selvagem* (1943), romance inaugural de Clarice, se torna intrigante porque, além de introduzir uma nova tendência à narrativa brasileira, resguardava em seu estilo e técnica o que todos os outros romances clariceanos expressariam. Joana, a protagonista, se revela aos poucos como “figura de exceção”, nas palavras de Sousa (2012), e nas duas partes que compõe a narrativa, focalizando a infância e a vida adulta da personagem, a fabulação é “rala”, posto que a demanda do narrador é mergulhar no mais secreto do coração selvagem dessa “[...] personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de *mulher* e de *ser* na sua complexidade – como ser humano [...]” (GOTLIB, 2009, p. 192, grifos da autora). No calor dessa publicação, Antonio Candido (1977, p. 127), em verdadeiro estado de choque, identifica nesse romance “[...] [um] tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna, já qualificada de ‘ingenuamente naturalista’”, destacando-o como “*performance* de melhor qualidade” e o enquadrando nos “*romances de aproximação*”, uma vez que seu campo é alma e as paixões, e com ele “[...] [é] permitido respirar numa atmosfera que se aproxima da grandeza” (p. 131):

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestre a domínios poucos explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistérios, para o qual sentimentos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (p. 127).⁴³

Como já mencionado anteriormente, também Sérgio Milliet (1981), à época do lançamento de *Perto do coração selvagem*, entusiasmado com a alegria da descoberta, constata que o estilo poético e exuberante da escritora, afastando-se de hermetismos e modismos, a faz dar vida própria às palavras, atribuindo-lhes um conteúdo inesperado. O romance apresenta “Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação

⁴³ No ensaio “A nova narrativa”, publicado em 1979, Antonio Candido (1989, p. 206), traçando um panorama da literatura brasileira de 30 a 70, volta a se pronunciar sobre o romance que lança Clarice ao mundo das letras, colocando-o ao lado de *Pedra do sono* (1942), de João Cabral de Melo Neto, em importância e *avant-garde*: “O romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1943), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra de sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942). Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser, mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário”.

segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento” (p. 30). Roberto Schwarz (1981), quinze anos depois, o nomeia como “livro estrelado”, onde os momentos brilham, lado a lado, sem articulação cerrada (princípio de composição: a espinha dorsal da narração); “[...] uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana” (p. 53).

Prontamente o leitor, ao se debruçar nesse texto de Clarice, percebe que enfrentará uma narrativa de cunho metafísico, “[...] onde a consciência individual figura no primeiro plano” (WALDMAN, 1992, p. 38), ou seja, (re)fazer a identidade de Joana, que no vai-e-vem do passado e presente, irrompe em sentimentos e sensações fugidias, “[...] numa procura sem limites, busca ansiosa da existência verdadeira e inacessível” (p. 39). “A dificuldade em “agarrar a coisa” e o que de difícil existe no dizê-lo, pode equiparar-se (exemplo de figuração) à atitude que sempre se persegue na procura da própria escrita” (SOUZA, 2012, p. 209). Os recursos estilísticos adotados no discurso narrativo (as antíteses, travessões, repetições e símiles) estão a favor da procura da protagonista ao seu núcleo, como salienta Olga de Sá (1979).

Este projeto de desvendar o sentido do poético, como assunto do romance, e de, na prática, dinamitar a linguagem no seu próprio território de representação para aí deixar à luz o seu cerne inovador, deixa patente nesse primeiro romance o pendor da personagem para a criatividade, na teoria e na prática, que a narradora, às vezes tão colada à personagem Joana – até que ponto a própria Clarice? – consegue representar várias fases de vida de Joana (GOTLIB, 2009, p. 194).

Numa leitura que privilegia o narrar sádico em Clarice Lispector, Yudith Rosenbaum (2006, p. 49), com propriedade, alerta: “*Perto do Coração Selvagem*, o começo da trajetória literária e existencial de Clarice, rumo à perversão dos sentidos, das convenções estilística, da lógica da oposição dos contrários”. Ainda consoante Rosenbaum (2006), no movimento introspectivo que Joana percorre, na impotência dos diálogos e na profusão das palavras (o silêncio em meio aos ruídos), a protagonista se metamorfoseia como uma estrangeira para si mesma, “[...] estranha ao mundo, antagonista ao outro [...] O mundo se ergue como ameaça e mistério para uma Joana cada vez mais encapsulada, que tanto mais se distancia do mundo quanto mais mergulha na busca de seu entendimento” (p. 41). Voltando a Antonio Candido (1977, p. 131), não deixam de soar intrigantes as palavras certeiras e proféticas do crítico, diante dessa primeira experiência literária, sobre o futuro brilhante e único de Clarice Lispector na literatura brasileira: “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade de vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre

realização”. Com seu primeiro romance, Lispector já “nascia” clássica, no sentido de uma escritura de timbre potente e de envergadura ainda desconhecidos na ficção do país àquela época.

O lustre, segundo romance publicado em 1946, ficará, por enquanto, em “suspense” para uma posterior e necessária leitura mais detalhada de sua fortuna crítica. Lucrécia, a (anti)heroína do romance sucessor, *A cidade sitiada* (1949), “[...] é uma personagem lunar: aquela que reflete uma luz, a luz da cidade que ela constrói ou que com ela se constrói” (SOUSA, 2012, p. 217), o fictício subúrbio de São Geraldo, prestes a se transformar em cidade pelo processo de modernização. Diferente dos romances anteriores, Clarice engendra um narrador em terceira pessoa que não se identifica em nada com a protagonista; assim, não existem devaneios ou monólogos, o foco narrativo está dirigido pelas rédeas de uma “controlada objetividade”, na expressão de Berta Waldman (1992). Um romance alegórico, e segundo Nádia Battella Gotlib (2009), o tratamento do espaço o especificaria como construção romanesca: “O universo ficcional de Clarice é, nesse texto, uma *cidade sitiada*. Trata-se de um romance de espaço determinado e tempo histórico [...] década de vinte” (SÁ, 1979, p. 244, grifo da autora).

A linguagem densa deste livro, paradoxalmente, não entra em choque com a ironia e o tom paródico e caricato de Lucrécia, “o reverso, a burla” de Joana e Virgínia, as personagens centrais das duas primeiras narrativas:

O livro transcorre numa sucessão de episódios que formam, no conjunto, *quadros estáticos da vida provinciana*. Alguns desses quadros são carregados de *traços caricaturais e de intenção satírica* [...]

[...] E esse *caráter burlesco* se estende à atmosfera do subúrbio. Na verdade, pode-se dizer que *Lucrécia Neves é um modo de ser do subúrbio* [...]

[...] Sem dimensão interior, incapaz de ter as percepções iluminadas, a intuição funda de uma realidade qualquer, *o que ela tem em comum com as duas outras protagonistas é querer sair do que está* [...] (WALDMAN, 1992, p. 56-57, grifos nossos).

Sendo uma espécie de “emblema da cidade”, Lucrécia encerra-se em espiar⁴⁴, ver as coisas de modo indireto, impossibilitada de expressar sua voz, tornando-se uma personagem desfocada, espelhamento do próprio foco narrativo. Embora esse texto de Lispector prime pelo desvio à interiorização, extinguindo os “momentos luminosos”, para Sá (1979, p. 246), “Não há um bloqueio da função epifânica, mas a sua reversão, de modo a exprimir, pela ironia, quanto custa o progresso ao homem e como é empobrecedora a vida das grandes

⁴⁴Consultar *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2010), de Regina Lúcia Pontieri, onde a estudiosa elege o romance *A cidade sitiada* para compreender o olhar como instrumento fulcral de (auto)conhecimento e construção do sujeito/mundo que emana da obra de Clarice Lispector.

metrópoles”. A protagonista é amoldurada como os cavalos que habitam o “Morro do Pasto”, e dessa figura centáurica “[...] vem a poderosa força noturna de Lucrécia [...] [que] passarão a estar no interior da personagem (o processo por que a personagem devém animal)” (SOUSA, 2012, p. 221). Lucrécia é aquela que carrega consigo a metáfora da localidade em transformação, e como personagem cambiante, parece nunca configurar-se plenamente:

[...] manca como a criatura fusional e patética surgida, no Morro do Pasto, do entrelaçamento imaginário entre a protagonista e um seu outro pretendente, de nome Perseu, a modernidade em São Geraldo expõe um corpo híbrido e cindido, mal constituído e capenga, sem se configurar de fato, a clamar, tal como o subúrbio à deriva, por uma nova e verdadeira diretiva (MARTINS, 2012, p. 166, grifo do autor).

Voltando à característica-tom do romance, a ambientação, Gotlib (2009, p. 321-322) fala em um “mapa vital” da cidade, assinalando o “forte apelo visual” e plástico da linguagem: “[...] pictórico, arquitetônico, urbanístico – com linhas de planos, superfícies, perspectivas, luzes e sombras, numa estrutura com andaimes de sustentação, vãos de abertura, mecanismos de relações ente planos [...] num sistema em que se sobressaem os ‘materiais de construção’”, traço que, sob outra matize, é retrabalhado d’*O lustre*. Os eixos opostos luz X escuridão⁴⁵, bem como a relação indissociável personagem X cidade são focalizados na leitura de Sousa (2012, p. 220-221):

Em *A cidade sitiada* é muito marcada a contraposição entre os polos da claridade (de uma construção de linhas claras, do traçado rigoroso que é mesmo sujeito às mais visíveis modificações, como é o caso das emendas da 2ª edição) e da obscuridade, neste caso intensa, fortíssima obscuridade interior (a das forças da criação, do caos), linha menos visível mas como se sabe não menos importante, pois é ela o motor da escrita de Lispector. [...]

Um ponto em relação ao qual parece ser sustentável uma inventariação ordenadora será aquele que diz a identificação da personagem central – “a moça” ou a “Lucrécia Neves” ou simplesmente a “Lucrécia” – com a cidade (também nomeada “S. Geraldo” ou “subúrbio”). Todo o tipo de conexões encontráveis, toda a ordem de relação com o outro, passa no livro pela ligação de Lucrécia à cidade. O que é enunciado deste modo pode querer mostrar que há uma linha que parte da personagem para o espaço envolvente, mas nada acontece assim tão simplesmente.

⁴⁵ Gilberto Figueiredo Martins, no artigo “Três mulheres de pedra ou de possíveis atalhos para um rompimento de cerco - uma leitura do romance *A cidade sitiada*”, publicado em 2012 no volume *Clarices: uma homenagem* (organizado por Fernanda Coutinho e Vera Lúcia Albuquerque de Moraes), também realça a oscilação de luzes, presentes já nas páginas iniciais do romance (que começa com uma festa em honra ao padroeiro e em torno de uma fogueira) e o correlato desses jogos imagéticos com as figuras da cidade: “Também as imagens de luminosidade, obscurecimento e cegueira acumulam-se e alternam-se profusamente já nas primeiras páginas, graças ao jogo entre a iluminação das lanternas nos postes e a produzida pela fogueira ou fogos de artifício. Como em um espetáculo teatral, destacam-se pelo foco de luz (sendo logo depois postos na sombra), faces e máscaras de cidadãos ou forasteiros. E o subúrbio de São Geraldo, no tempo circular e invertido da festa, reveste-se e se expõe com características de localidade medieval e de vila colonial barroca”.

Temos os interiores e os exteriores que sustentam um equilíbrio em jogo contínuo com as alternâncias da iluminação e da sombra.

Escrito entre 1951 e 1956, mas somente lançado no ano de 1961, por questões editoriais⁴⁶, *A maçã no escuro* inaugura o primeiro e único protagonista masculino romanesco clariceano. Voltando ao tom introspectivo dos romances iniciais, o “enredo” tem a seguinte conformação: Martim assassinou ou parece ter assassinado a mulher, segue em fuga rumo ao “coração do Brasil” e se refugia de seu crime e de sua culpa numa fazenda, onde moram três mulheres (Vitória, Ermelinda e uma cozinheira mulata), com as quais acaba se relacionando, e um empregado alemão, Francisco. “É na fazenda, em meio aos trabalhos humildes, no contato com a terra e com os animais, meditando sobre o crime e a própria vida, que Martim refaz um aprendizado a que a prisão põe termo” (WALDMAN, 1992, p. 60). Ao fugir, rompendo com o passado, Martim fica sem a “[...] *linguagem dos outros* [...] ao mesmo tempo em que se *redescobre como um “ser”*, sem lugar, mas com o mundo inteiro à sua frente” (GOTLIB, 2009, p. 419, grifos nossos). As três partes em que o livro se divide (I – Como se faz um homem; II – Nascimento do herói e III – A maçã no escuro) estruturam a queda, a busca da ressurreição e o fracasso desse estrangeiro que é Martim, recusando-se às suas experiências anteriores, representadas na renúncia da linguagem e da práxis social. Uma narrativa de “texto cifrado, romance de sinais”, devendo ser entendida como “uma reescrita dostoevskiana” (SOUSA, 2012, p. 224).

A viga principal de apoio na emaranhada construção de *A maçã no escuro* é a contrariedade, espécie de organização pela via da dessemelhança e ponto de sustentação dos vários planos do romance: composição, tema, organização da linguagem e elementos das diversas categorias narrativas que nele convivem. Será fácil percebermos, quanto a este último nível, a existência, no texto, de ingredientes da épica misturados à farsa, ao western, ao filme ou literatura de mistério, ao folhetim e à tradição da novelística amorosa – divergências estabilizadas pelo traço abrangente da narrativa policial, que ao final do romance acaba por se frustrar (WALDMAN; ARÊAS, 1989, p. 161-162).

O mote desse romance, o pseudocrime, é, nas ilações de Waldman (2009, p. 60), “um crime abstrato, simbolizado como uma forma de alcançar a liberdade”, ou seja, um ato de livre-arbítrio de Martim para que este possa reelaborar sua trajetória por conta própria. A peregrinação do protagonista, “se fazendo”, nas palavras de Lispector, é a própria *via crucis* da linguagem, sempre às vias da ruína: “O livro de Clarice Lispector é uma nova escritura dessa velha tentação paradisíaca em termos de ficção. Martim é uma nova espécie de Adão, peregrino da linguagem, tentado por essa maçã no escuro, que é a palavra...” (SÁ, 1979, p.

⁴⁶ A biografia de Gotlib (2009) pormenoriza essa dificuldade de Clarice em publicar seu quarto romance.

249). Resignado a ser submetido à lei dos homens pelo seu crime (que depois descobre não ter cometido) e a escrever um livro na prisão, Martim problematiza a arte literária e o enigma da linguagem, incapaz de exprimir o indizível, “fracassando” na desistência de enfrentar aquilo que quer escrever: “Martim enfrenta o papel em branco e sente o fracasso. [...] O livro que não se escreve, o livro falhado dentro do livro que se escreve aponta para a imperfeição da palavra e da linguagem como instrumento de expressão estética” (WALDMAN; ARÊAS, p. 164).

Segundo Gotlib (2009, p. 424), o pilar desse romance clariceano⁴⁷ “[...] será, talvez, o não se preocupar em dar nome às coisas, já que havia tocado o lugar e vazio, “antes da ordem e antes do nome”, em que as coisas são, ou em que ele é”.

A ruptura com os compromissos e a destruição da ordem estabelecida na tentativa de construir uma nova realidade tornam-se visíveis através do gesto da fuga, cujas consequências maiores são a perda da linguagem dos homens (processo de desterritorialização). Um dos objetivos do percurso do protagonista dentro do livro tem a ver com a instauração (recuperação) da língua, procedimento reterritorializador onde se lerá a celebração da escrita (a literatura) (SOUSA, 2012, p. 224).

A paixão segundo G.H. (1964) é, para muitos críticos e leitores, o ápice (e também o vórtice) da escritura clariceana, onde a autora, empregando pela primeira vez a narração em primeira pessoa, consegue sondar com mais argúcia e colocar a cabo o que já havia sido proclamado nos romances anteriores, tornando-se uma das suas obras mais estudadas: “A paixão de G.H. já estava anunciada. Toda a obra de Clarice Lispector a prometia, retirando sua força maior dessa situação de *preparar lenta e inexoravelmente um holocausto*” (PESSANHA, 1989, p. 183, grifos nossos). A narradora-protagonista, apenas indicada pelas iniciais G.H. (gênero humano?), ou, como quer Sá (1979, p. 257), “Não temos mais protagonista. Somente um G.H.”), relata, no presente do indicativo (simulando que a experiência transfiguradora acontece naquele momento, usando, para tanto, também, o gerúndio – a ideia de duração), “A personagem quer a participação ativa do leitor, a quem se dirige sem cessar. [...] O tempo da escrita [...] quer coincidir com o da leitura” (MELLO, 1987, p. 130). Essa voz narrativa se conecta a um interlocutor imaginário, identificado por tu, para estabelecer, assim, a “trama”, na qual envolve o leitor de maneira arrebatadora: “Esse recurso que visa a cindir o tom monológico é, antes, uma estratégia criada para sustentar a

⁴⁷ Para aprofundar os estudos sobre esse romance de Clarice, ver a dissertação de mestrado em Letras de Gilberto Figueiredo Martins, *As vigas de um heroísmo vago* (três estudos de *A maçã no escuro*), apresentada junto à FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), 1996.

possibilidade narrativa, já que o romance não alcança em nenhum momento o estágio de diálogo efetivo” (WALDMAN, 1992, p. 69).

Começando e terminando com seis travessões, e empregando o recurso de repetir cada última frase do capítulo com a primeira do sucessor, criando, assim, uma estrutura circular/contínua/espirlada, a narradora, uma escultora que vive num apartamento luxuoso no Rio de Janeiro, conta a um “alguém” o que lhe ocorrera no dia anterior: ao decidir que deve arrumar o quarto da empregada, Janair, que havia saído do trabalho, G.H., após surpreender-se com o local limpo, abre o guarda-roupa, depara-se com uma barata, e, após muito sofrimento, mata o inseto e o come. “Este episódio é o ponto de partida para uma reflexão de mais de duzentas páginas sobre o encontro do ser humano consigo mesmo e seu nascimento para a vida. O diálogo é abolido, a meditação metafísica e a introspecção [...] têm como início a presença de uma barata” (JOZEF, 1987, p. 69). Nesse processo doloroso de autoconhecimento⁴⁸, descida aos subsolos e abismos pedregosos do ser,

[...] é aí transposição da experiência mística – como que paródia da *ascese espiritual*, inclusive do êxtase, em que a personagem perde o seu Eu e a narrativa a sua identidade literária.

Nada separa a narradora da personagem, ligadas entre si pelo indecifrável onomástico G.H., que as deixa no anonimato, apenas lhes conferindo precária identidade pública, resolvida pelo incidente. [...]

Diante do cadáver do insecto que dá náuseas, e que ingerirá num ato de comunhão sacrílega, opera-se a metamorfose interior da narradora, o desapossamento de sua alma. De um lado, o grotesco do animal, de outro a introspecção paroxística, submergindo a personagem em si mesma, o Eu que sofre a experiência e tenta contá-la cindido num *outro*, anônimo, impessoal e neutro como o *deserto* (NUNES, 1989, p. 66-67, grifos do autor).

No calvário, via-sacra chamada paixão⁴⁹, enfrentada por G.H., cumpre-se a despersonalização integral, incorporando e se transformando no outro (a barata, o animal eleito aqui para simbolizar a ancestralidade humana na terra), desligando-se de si mesma: “G.H. se despersonaliza, perde sua dimensão humana, para chegar à maior exteriorização possível, à maior objetivação. [...] [a] “deseroização” de si mesma” (SÁ, 1979, p. 260). G.H.,

⁴⁸ O despojamento radical do ser é a experiência vivenciada por G.H. e transferida ao leitor: “[...] como se recebe, *A Paixão segundo G.H.*, por exemplo, o mais intolerável romance da Clarice, o mais ameaçador na sua estranheza. A autora declarou ter perdido o controle de seu personagem; foi quando ela percebeu que G.H. ia ter que comer as entranhas da barata esmagada na porta do armário. *Ou fechamos o livro ou seguimos passo a passo G.H. na sua despersonalização* que a conduz aos abismos do inconsciente, em direção ao núcleo, à substância viva não-organizada, o neutro nada, raiz dos opostos. *Entramos com ela na vida pré-humana queimadora. Provamos a matéria branca do insecto. Caímos sob o feitiço* (VARIN, 1989, p. 55-56, grifos nossos). Sobre a figuração do leitor em Clarice Lispector, mormente em *A paixão*., consultar Emília Amaral, *O leitor segundo G.H.*: uma análise do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2005).

⁴⁹ Claro está que a “paixão” do título do romance faz referência direta à paixão de Jesus Cristo, e que, ao longo de seu relato, G.H. descobre ser essa *via crucis* a condição do ser humano por excelência.

alimentando-se da massa branca da barata, o neutro, rompe as barreiras que existiam entre sujeito e objeto, instaurando-se, assim, um perigoso e iluminador jogo reflexivo. Segundo Waldman (1992, p. 79-80, grifos da autora), “O *outro* que o sujeito também é manifesta-se no vazio do *eu* desdobrado. [...] O *mim* será, para G.H., o lugar da identidade plena do sujeito e do outro”. Ou, nas palavras categóricas de Rosenbaum (2006, p. 152), “Destruir-se para melhor configurar-se parecer ser o *pathos* agônico tanto da vida de G.H. quanto de sua escrita. Portanto, a questão sádica já se coloca na própria gênese da linguagem”. Com essa “descesse”, aniquilamento do ser, viagem mítica de (des)construção humana, alteridade levada às últimas consequências, instaura-se o nada e o silêncio, colapso da linguagem (o “fracasso sublime” de que fala Prado Jr. [1989]):

A identidade pura, a plenitude do ser, é o silêncio inenarrável. Mas como perseguir o silêncio se o romance como linguagem articulada não pode silenciar? O conflito entre o fluxo da linguagem e a atração do silêncio pode ser visto na desagregação crescente da linguagem do romance, a ponto de, no final, G.H., enredada em suas próprias palavras, não mais entender o que diz: “... e eu não entendo o que digo. E então adoro”.

[...] Assim, a narração que acompanha esse processo de despojamento e que tende a se anular juntamente com este, constitui o ato desse mesmo *eu*, que somente pela narração consegue se reconquistar (WALDMAN, 1992, p. 80-81).

Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 226) fala da “monotonia desértica do monólogo” ao refletir sobre o discurso narrativo em ruínas, à beira do caos, aproximando-o de alguns romances modernos clássicos: “A figuração virá de dentro, da própria paisagem interminável, esse deserto que é o monólogo da protagonista. Como em *A náusea*, em *O processo*, ou em *A queda*, a mesma paisagem monologal intensa e monótona que acolhe a fixidez”. O itinerário angustiante de G.H.⁵⁰ é a busca do entender-se, da identidade mais secreta, mesmo que para isso a personagem (ou espécie de “entidade” narrativa), caindo em mal-estar, tenha de “tocar no imundo”, o âmago do enigma, o “inumano do humano”.

Essa viagem também se estrutura no duplo apoio imagístico: é ao mesmo tempo muito banal – limpar o quarto da empregada – e muito original – *dar forma* a esse quarto, criativamente, mediante experiência artística. Do ponto de vista da linguagem, o processo se equivale: “Ah, estou sendo tão direta, que chego a ser simbólica”, afirma a narradora, ciente dessa sua dupla feição. E muitas outras camadas de sentido aí se adensam, as quais a narradora acumula, para o leitor ir descascando, em função do amor e do ódio entre um e outro: uma mulher e seu ex-

⁵⁰ Ver o indispensável *A barata e a crisálida* - o romance de Clarice Lispector (1985), de Solange Ribeiro de Oliveira, onde a autora privilegia *A paixão segundo G.H.* em suas argumentações, colocando este romance como ponto de transição na obra clariceana, sintetizando e perscrutando temas antecedentes, e anunciando uma reorientação, no que concerne a termos formais, da ficção futura de Lispector.

amante, uma mulher rica e sua ex-empregada pobre, uma mulher e a sua própria identidade, uma escritora e o fazer este seu romance.

[...] Talvez seja mais fácil aceitar o absurdo da kafkiana metamorfose do homem em inseto do que o grotesco dessa necessária crueldade existencial, e da mulher que come a massa branca de dentro da barata. Porque essa desautomatização do instituído, do já dito, só pode ser consumada pela aderência, até a perfeita identificação com a coisa mesma no que há de mais marginal e ínfimo: “o inferno é o meu máximo” (GOTLIB, 2009, p. 453).

Loreley, mais conhecida pelo apelido Lóri, é a protagonista do romance de 1969, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. De acordo com a postura de alguns críticos, como Assis Brasil (1973), neste livro Clarice Lispector teria realizado uma escolha que o referido estudioso atribuiu como um retrocesso em sua ficção: deixar de lado as pesquisas sobre temas fundamentais do ser humano para se aventurar na procura de uma “realidade” do amor por meio de Lóri e Ulisses, sendo, portanto, um romance com demasiada “simplicidade emotiva”. Todavia, o que se observa a partir desse romance é um movimento interno de sua escritura explicitado pela própria autora ao afirmar que “Eu que escrevia com as entranhas, hoje escrevo com a ponta dos dedos”⁵¹ (LISPECTOR, s/a, apud ARÊAS, 2005, p. 13), o que não implica que essa escrita “com a ponta dos dedos” seja menos profunda e continue a dialogar com toda a produção literária antecessora. Vilma Arêas (p. 21), dedicando-se justamente a algumas obras “pós G.H.”, acredita que “*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* ocupa um lugar surpreendente no conjunto da obra de Clarice Lispector”.

Uma história de amor: assim define Clarice essa obra. A história é tecida em torno da relação amorosa entre um homem, o professor de filosofia Ulisses, e uma mulher, Lóri, uma professora primária, na descoberta (aprendizagem) de um “eu” por meio de um “outro”, sendo Lóri aquela “[...] que passa pelo processo de aprendizagem, guiada, orientada e analisada por Ulisses, o homem, o que sabe” (GOTLIB, 2009, p. 484). Um estado de alteridade por via de mão dupla (reflexivo), mas também uma “aprendizagem dos sentidos”:

Por aproximações e afastamentos que se sucedem, a trama desenha uma rede de combinações em que “um” se complementa pelo “outro”, que também, simultaneamente, o “contraria”. Cada pessoa do par amoroso é, ao mesmo tempo, o “outro”, como espelho que reflete a mesma imagem, mas reversa, de si mesmo. [...]

⁵¹ “[...] cinco anos depois de *A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem* muda de direção e parece inaugurar uma outra fase, ou um outro movimento, se quisermos, não por acaso coincidente com o agravamento das vicissitudes da vida pessoal da escritora. Como se não bastasse, a radicalização da ditadura militar atinge enfiadamente a ela e a sua obra. *Uma aprendizagem* é prova disso. Ela mesma detém-se diante do livro [na “Nota” introdutória], pouco à vontade. [...] ‘Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu’” (ARÊAS, 2005, p. 24). Sobre *Uma aprendizagem*, ver o primeiro capítulo “A moralidade da forma”, do livro de ensaios de Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005).

Simultaneamente, superpõe-se uma outra camada de sentido, mais solene, que transfigura essa simples experiência em sagrado rito de iniciação, no sentido maior de amar, expressar-se, comunicar-se com, inventar o outro e a si mesmo. Se examinado no seu conjunto, o romance narra a história da aprendizagem dos sentidos: sentir o outro, que é o amado/amada, o homem/a mulher, Ulisses/Lóri, o Mundo (p. 484-485).

Ao começar por uma vírgula e terminar com dois pontos (e com esse recurso formal moderno concretizar que existe um antes e terá um depois na trama – a narrativa aberta), *Uma aprendizagem* retoma, segundo Sá (1979, p. 263-264), a “pergunta fundamental” dos outros romances clariceanos: “[...] quem sou eu? Ela [Lóri] atravessa um longo itinerário, marcado por semanas e estações, até descobrir a própria identidade. Nesse itinerário, a água e a noite são fundamentais”. “Lóri é a vigilante na noite, a guardiã de si mesma e do mundo, que acaba de perder o anjo da guarda [...] Vai à janela e pensa no que vai fazer no dia seguinte: ir à praia” (SOUZA, 2012, p. 234). Na mesma linhagem de Nolasco (2004), que considera a transmigração textual em Clarice um recurso basilar da sua escritura movente, Arêas (2005, p. 36) examina que trechos de crônicas, romances e cartas são retrabalhados e recolocados para dar forma aos capítulos desse romance: “*Uma aprendizagem* inaugura os livros feitos de reaproveitamento ou de autocitação, por pura necessidade”. Essa “escrita arquivística”, que se alimenta de si mesma, consegue um feito diferenciador em *Uma aprendizagem*, conforme nos acrescenta Mendes de Sousa (2012, p. 234, grifos nossos): “Pode falar-se de *uma travessia direcionada para um encontro e serenizada como em nenhum outro lugar do universo clariciano*. O que não impede que se tenha que passar por uma espécie de via sacra purificadora”. Se *Uma aprendizagem* abre novas possibilidades à escrita clariceana, também intensifica, sob outros prismas, questões que são do *métier* da escritora:

[...] pretende-se reforçar a ideia de que as representações do mundo (natureza e sociedade) refletem a imagem do interior da mulher. O mundo de dentro, mais do que feito à imagem do mundo exterior, faz-se-lhe equivaler: “Sua alma incomensurável. Pois ela era o mundo” (p. 43). O eu devém mundo numa indistinção absoluta de planos que criam uma zona intensiva onde se pretende incorporar e indistinguir o infinito e o limitado (p. 236).

“Vejo você, minha amiga, vivendo um momento de encruzilhada interior e transfigurada em linguagem”, acalenta José Américo Pessanha (1972, apud JACINTHO, 1977, p. 413-414) Clarice Lispector, em carta onde o crítico discute as transformações/aprimoramentos dos processos narrativos da escritora, detendo-se em tecer impressões sobre *Objeto gritante*, o nome que até então *Água viva*, o romance editado em

1973, recebeu em versão anterior⁵². Nessa narrativa, sob a alcunha de ficções, um discurso fluido e em constante fluxo (mescla de pensamentos, anotações, diário, recortes autobiográficos e sensações, ou seja, escapando totalmente à regra/nomenclatura dos gêneros), fragmentário e em estilhaços, procura insistentemente “captar a sua fonte primária”, como salienta Gotlib (2009, p. 511), o “instante-já”, a identidade, o “it” (neutro), e por meio dessa “força protagônica” (não podemos mais falar em narrador ou personagem tamanho o esgarçamento dessas categorias dentro da obra), a autora, semelhante ao seu romance *A paixão segundo G.H.*, volta-se a um “tu” interlocutor no monólogo que pretende “[...] fundir o tempo da história com o tempo da escritura, e se não fosse impossível, com o tempo da leitura. [...] Essa escritura que almeja duração, quer ser contínua como a vida que não para” (WALDMAN, 1992, p. 81-82), criando uma rede de vasos comunicantes onde a literatura pode ser música, pintura, desenho, fotografia, escultura, significante puro. Para Sousa (2012, p. 357), a concepção dessa obra está calcada numa profunda “dimensão plástica”: “[...] em *Água viva* a enunciação alternante é notoriamente ambígua: ora se escreve, ora se pinta”. Olga de Sá (1979, p. 267) interroga: “*Água viva*, um texto, uma escritura, a morte do gênero e da literatura?”.

Para que se avizinhe à vida é preciso que a experiência da escritura se inscreva no “agora”, no “já”. Isto é, que tenha a humildade e a coragem do improvisado, da falta de construção que seja o mergulho na matéria da palavra. *Tocar a vida com a palavra, porém, é um anseio impossível. É da natureza da palavra estar no lugar da coisa, distância que Clarice pretende eliminar. Por isso sua linguagem se contorce em malabarismos sintáticos, torna-se de tal modo elástica, plástica, expressiva e exuberante, que pulsa como a vida.* Por isso ainda o apelo do silêncio em sua obra. Porque quando a linguagem silencia, a pausa potencia todos os significados possíveis.

[...] A culminância da introspecção conduz aquilo que [...] chama de *it* (pronomes neutro em inglês). É no neutro representado pelo *it* que se situa a suprema lucidez, o plano mais alto de humanidade, ou de desumanidade (WALDMAN, 1992, p. 84-85, grifos nossos).

Nesse movimento de improvisado, escrita que se quer feita do/no instante, o recurso da bricolagem, resgatando outros textos e incorporando-os/costurando-os à matéria narrativa (o ritual de “alimentar-se da própria placenta”, autodevorar-se), é evidente na composição de *Água viva*. Sirva-se de exemplo

⁵² *Água viva*, ao ser “gestado” durante três anos, teve várias versões e redução significativa no número de páginas, sendo inicialmente intitulado *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, depois *Objeto gritante*, porém, nas palavras de Lispector (1974, p. 24-25), “[...] eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. [...] Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente. [...] Era *Objeto Gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água Viva*, coisa que borbulha”.

[...] dois textos iniciais de “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira*, de 1964. Tanto o primeiro, que se intitula “Gastão Manuel Henrique”, quanto o segundo, “Os espelhos de Vera Mindlin”, vão aparecer, mais tarde, completamente reescritos dentro da ficção impressionista de *Água viva* (1973). No livro, Clarice apaga os nomes dos dois artistas, mas ficam os textos sobre seus trabalhos. A curiosidade toda reside no fato de que estes textos de “Fundo de gaveta”, ao serem reescritos, noutro momento, perdem a conotação de comentário e ganham matizes ficcionais, com a “marca” da ficção clariciana.

Constatamos que sua prática de desarquivar seus textos e comentários pessoais acaba contribuindo para a poética da leitura de sua própria obra sugere. Ou seja, *aquela linguagem geométrica despojada e conversível, que beira o simbólico da pintura de Gastão Manuel Henrique, é análoga à da feitura do livro Água viva [...] O mesmo pode ser inferido com relação à linguagem abstrata de Vera Mindlin [...]* (NOLASCO, 2004, p. 187, grifos nossos).

A desficcionalização (na visão da autora, este é um “anti-livro”) promovida por Clarice Lispector em *Água viva* caracteriza-se, conforme Sousa (2012, p. 359), num projeto que envolve o interlocutor (leitor?) a participar da experiência vivenciada pela voz enunciativa; “No centro, a experiência da pintura. A nova experiência da escrita pretende reeditar esse modelo pela totalização. Pretende-se que o sujeito receptáculo se envolva com uma intensidade similar à vivenciada pelo sujeito enunciador”. Viver o instante (tão complexo e difícil de apreender) é viver a arte, senti-la em todas as suas nuances, ser “bio”.

[...] poderíamos dizer que em *Água Viva* o que constitui eminentemente um evento é a própria ocorrência da “próxima frase”: a maravilha de sua vinda, iminente (ameaçante) e todavia inesperada. É para lembrar e celebrar esse “simples” evento que a obra se escreve, paradoxalmente e parataticamente. Nesse texto, sem dúvida mais do que em qualquer outro, a escritura se debruça sobre si mesma, se volta o tempo todo sobre o presente da sua própria apresentação, sobre o “instante-já” em que a frase vem – que resta no entanto inapreensível, inapresentável. Ela é fascinada assim pelo abismo do nada que há entre as linhas, pela tentação vertiginosa de se instalar no “vazio branco” (AV, 61) que se abre entre as frases. O que “se passa” aí não é então história alguma, mas finalmente o próprio passar do tempo, o pulsar dos instantes, palpitação que a cada lance ameaça – mas “ao mesmo tempo” reassegura – o fio e a continuação do que se escreve (PRADO JR., 1989, p. 22).

Se *Água viva* praticamente esfacela a estrutura romanesca e o próprio estatuto do que é literatura, *A hora da estrela*, de 1977, o último romance publicado por Clarice Lispector, é o contraponto à experiência anterior (sem deixar de ser prolongamento de todas as indagações levantadas pela autora até aqui), numa narrativa onde se recupera as instâncias do narrador, personagens, espaço e uma fábula, que embora seja breve (este é o romance mais curto de Clarice), ao problematizar a questão social brasileira, aglutinando a essa temática o papel do intelectual e o fazer literário, tudo isso no estilo inconfundível de escrita de Lispector, torna o

seu derradeiro romance⁵³ o mais celebrado e lido. Sendo, portanto, um ponto de chegada depois de uma longa caminhada, “Este livro dialoga com todo o universo ficcional de Clarice, repontando, nele, questionadas, ironizadas e sofridas, as perplexidades da narrativa moderna em geral, e as de sua ficção em particular” (WALDMAN, 1992, p. 92).

Temos, em *A hora da estrela*, conforme Benedito Nunes (1995), três histórias conjugadas: a primeira (e mais explícita) conta a rala e angustiante vida da nordestina imigrante Macabéa no Rio de Janeiro; a segunda história é a do narrador da primeira, Rodrigo S.M., que, no decorrer da narrativa, mostra como a sua vida e a da sua protagonista estão inseparáveis, posto que os dois, criador e criatura, estão dentro de uma situação tensa e dramática; por fim, as “[...] oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação [...]” (p. 161-162), compõem a terceira história, que é a história do próprio narrar (metaficcionalização). Como quer Olga de Sá (1979, p 272, grifos nossos), “[...] a palavra é grande estrela desse livro, sua personagem disfarçada. O texto é uma “névoa úmida”, uma epifania do ato de escrever, uma epifania da própria escritura, um poema sobre a agonia de escrever”.

Na estrutura desdobrável - Clarice/Rodrigo/Macabéa -, os três espelham-se entre si, como “identidades intercambiáveis”, segundo Benedito Nunes [...] E há uma dialética de gêneros. O “feminino” de Clarice tem por contraponto o “masculino” de Rodrigo, que deságua num “neutro” de Macabéa. Assim, o “sentimentalismo” da primeira contrapõem-se a um “racionalismo” do segundo, e ambos, de certa forma, desmascaram-se mutuamente: nem a primeira é tão feminina, nem o segundo é tão masculino, já que tais estereótipos são desmistificados. Ambos contrapõem-se ao neutro de Macabéa, matéria-prima que foge à contingência, enquanto essência vital, à margem da cultura e da própria invenção, já que, sendo a coisa, não precisa forjá-la, ou criá-la: ela é (GOTLIB, 2009, p. 583).

Neste romance, Clarice Lispector procurou delinear uma extroversão total no lugar do intimismo e da metafísica característicos, e se antes o social estava diluído e relegado a um “vago” pano de fundo de suas narrativas, em *A hora da estrela* “[...] sua dimensão histórica, social, mais concretamente referencializável [...] parecia finalmente, para parte da crítica, receber da romancista a atenção devida” (MARTINS, 2010, p. 106, grifo do autor), ou, como sentenciara Sousa (2007, p. 53), “[...] é na “última Clarice” que a denúncia social emerge

⁵³ Concomitantemente à escritura de *A hora da estrela*, Clarice dava forma a *Um sopro de vida* (Pulsões), romance inconcluso pela morte da autora, em 1977, mas que foi lançado no ano seguinte, organizado pela amiga Olga Borelli. Acerca desse romance póstumo, cujo eixo gira em torno do “Autor” e da personagem por ele criada, Ângela Pralini, num jogo de diferenças e de espelhamentos, não vamos nos deter, seguindo os pressupostos de Sousa (2012, p. 424), ao concluir que “Desde o aparecimento de *Um sopro de vida* foram colocadas questões em torno da edição e do caráter precário desse texto. [...] o livro, se publicado em vida, não sairia assim”. Sobre a incompletude e imanência de *Um sopro de vida*, consultar *Clarice Lispector: figuras da escrita* (2012), de Carlos Mendes de Sousa.

como nunca até aqui acontecera, ainda que nesta fase se depare com uma necessidade sua de mostrar que nunca se distanciou dessas questões”. Podemos pensar *A hora da estrela*⁵⁴ e a protagonista Macabéa como “[...] um auto-retrato, sendo ao mesmo tempo uma radiografia do processo de criação. “*Macabéa c’est moi*”, poderia dizer Clarice, imitando uma confissão célebre⁵⁵” (ARÊAS, 2005, p. 76), ou como um *retrato* triste da nação brasileira:

O livro erguia-se, então, como retrato de um país, urbanizado e desigual. Mais do que isso: o derradeiro romance lançava projetivamente (e de modo quase visionário) uma discussão acerca dos (des)caminhos por que seguiria a produção artístico-literária contemporânea, em época e cenário dominados pela força da indústria cultural e suas poderosas leis de mercado. Romance-testamento. Livro-vaticínio (MARTINS, 2010, p. 106).

Macabéa, distinguindo-se das outras protagonistas clariceanas⁵⁶, tem o mundo fora dela, “[...] vive num limbo impessoal. [...] ela é fora dela também porque não se pensa (“Nunca pensara em ‘eu sou eu’”))” (WALDMAN, 1992, p. 94), vivendo alienada “numa cidade toda feita contra ela” e tateando com os outros ao seu redor (Olímpico e Glória, sobretudo) um elo que também a sustente enquanto sujeito (a “falhada alteridade”, no seu caso), somente encontra na morte o que tanto procurava (e sequer sabia): “o encontro consigo”. Macabéa, assim como a protagonista Virgínia, do romance *O lustre*, brilha como estrela fulgurante ao ser atropelada, esmagada pela sociedade da qual ela não conseguiu fazer parte:

A hora e a vez de Macabéa é também o momento em que se torna estrela de mil pontas, objeto de consumo, personagem literária posta no centro do debate sujeita a leituras as mais diversas e ao interesse público. Mas é aí mesmo que morre sua essência de fato, habitando fantasmaticamente um universo que não é o seu nem é feito para ela: o da cultura letrada urbana, acadêmica e erudita (MARTINS, 2010, p. 115).

⁵⁴ Dentre a ampla bibliografia sobre esse romance, consultar o que podemos nomear como um “roteiro de estudo introdutório”, *Notas para a leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector* (2007), realizado pelo professor português Carlos Mendes de Sousa, que além de segmentar suas considerações em blocos didáticos, recuperando trechos elucidativos do romance, o relaciona com toda a obra de Lispector. Disponível em: <https://eplum.files.wordpress.com/2007/12/notas_para_a_leitura_de_a_hora_da_estrela.pdf>.

⁵⁵ Defendendo-se das acusações de subversivo à moral e à religião por seu romance *Madame Bovary* (1856), o escritor francês Gustave Flaubert, ao ser questionado pelas autoridades da corte de onde teria partido o modelo para a sua polêmica protagonista, responde: “Emma Bovary c’est moi” (“Emma Bovary sou eu”).

⁵⁶ “Todos os outros grandes temas [em Clarice Lispector] (a incomunicabilidade, a estética da harmonia e da desarmonia, o belo e o feio, o silêncio, a definição do ser e a transcendência), ao contato com a pele ordinária de Macabéa, são metamorfoseados de maneira jocosa e perversa em coisas também ordinárias e cotidianas. O vazio da personagem, o oco que ela simboliza por sua inexistência social, nadifica temas e situações (e aí estão concretizados o “neutro”, o “silêncio”, o “intervalo”). [...] ela é tudo o que não é: feia, mas sem chamar a atenção; não é branca, preta ou mulata, e sim “encardida”, “pardacenta”; é limitada, mas datilógrafa, nordestina, vive no Rio de Janeiro e se acha feliz por total inconsciência da própria condição. Assim se transforma a Fatalidade, que baixa dos gêneros nobres para o rés-do-chão dessa ‘coisa aí’” (ARÊAS, 2005, p. 80).

Após esse rápido retrospecto da trajetória romanesca de Clarice Lispector, criando, assim, um mosaico das mais diferentes vozes críticas, vamos evocar, aqui, a última entrevista concedida pela autora, meses antes de morrer, ao jornalista Júlio Lerner, em 1º de fevereiro de 1977, exibida no programa “Panorama”, da TV Cultura. Indagada por Lerner (1992) se o trabalho em torno do conto “Mineirinho” poderia alterar a ordem das coisas, Clarice (talvez por falsa modéstia?) é categórica ao responder que escreve sem esperança de que seus livros alterem qualquer coisa. Na mesma entrevista, ela afirma que sua literatura “ou toca ou não toca”, e que supõe que entendê-la não se restringe à inteligência, mas sim sentir, entrar em contato. Ao longo dos anos, cada vez mais o que se observa é que a obra de Clarice Lispector, tocando e encantando leitores (e desafiando constantemente a crítica), consegue sim alterar a “ordem das coisas”, posto que a inquietude de seus escritos é transferida ao ato da leitura e, de um modo ou de outro, quem entra em contato com a sua literatura, não fica imune a esse texto que busca ser sentido, vivido em toda a sua intensidade. *O lustre*, como procuraremos elucidar, é um desses belos e grandes exemplos da literatura clariceana capazes de (des)nortear seus interlocutores, promovendo uma ruptura para posterior reconstrução no horizonte de expectativas dos leitores, posto que Virgínia, com todas as suas angústias, sensações e mistérios é daquela estirpe de personagens que, seja pelo estranhamento ou identificação, deixa uma marca indelével em quem se aproximou do seu “pairar” pelo mundo.

1.2.1 *O lustre* (1946) - a “quietude” da crítica, (re)descobrimos um romance esquecido

*Quando eu escrevi O lustre,
apesar de ser um livro triste,
tive um enorme prazer de escrever.*
(Clarice Lispector, In Entrevista ao MIS, 1976)

Desde muito cedo Clarice Lispector adotou um estilo fragmentário de escrita, e as suas duas primeiras investidas no gênero romanesco são provas disso. *Perto do coração selvagem* (1943), a obra de estreia, que lhe renderia no mesmo ano o prêmio da Fundação Graça Aranha de melhor romance, surge do que chama de “folhas soltas” que escreveu quando ainda era solteira, em 1942, sendo “costurado” entre março e novembro de 1943, e, assim, lançado naquele final de ano. Quanto a *O lustre*, a autora delimita o período de escritura entre março de 1943 (Rio de Janeiro) a novembro de 1944 (Nápoles - Itália), ou seja, os dois romances

foram nascendo juntos⁵⁷, num processo de escrita *continuum*, como o faria em toda a sua carreira literária.

Numa carta escrita em setembro/outubro de 1944 ao amigo Lúcio Cardoso, já em Nápoles (acompanhando o marido diplomata), Clarice relata as experiências de viver no estrangeiro e, quase no final da missiva, discorre sobre o segundo romance, preocupada em publicá-lo o mais depressa possível:

Meu livro se chamará O LUSTRE. *Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de ele já estava terminado quando eu saí do Brasil*; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olímpio. Se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui a muito tempo, então Tania, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque *me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante* (LISPECTOR, 1944, apud GOTLIB, 2009, p. 221, grifos nossos).

A correspondência dessa época entre Lúcio e Clarice é importante porque deixa entrever o tom que grande parte da crítica assumirá quando o livro for lançado, somente no início de 1946, pela Editora Agir. Em resposta à carta, Cardoso, mesmo não tendo tido acesso à leitura do romance, o aproxima à literatura da neozelandesa Katherine Mansfield: “Não li o seu livro, mas tive muita vontade disto. Gosto do título. *O Lustre*, mas não muito. *Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você*” (CARDOSO, 1944, apud GOTLIB, 2009, p. 230, grifo nosso). Clarice, por sua vez, lamenta e se entristece com a opinião de Cardoso, além de afiançá-lo da inexistência de possíveis influências estrangeiras, como alguns críticos viram em *Perto do coração selvagem*:

Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O Lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre [...] infelizmente, quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito. [...] Talvez você ache o título mansfieldiano porque sabe que eu li ultimamente as cartas de Katherine. Mas acho que não. Para as nossas palavras dá-se essa ou aquela dor. Se eu estivesse então lendo Proust alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo proustituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido mas sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse ouvindo Chopin, pensaria que seu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes, sacudidas pelos passos de moças doentes e tristes dançando. *O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no*

⁵⁷ Pensando em “gênese literária”, *O lustre* seria o primeiro romance de Clarice Lispector. Através de fontes como Renard Perez e Paulo Mendes Campos, Nádia Battella Gotlib (2009, p. 254) atesta: “[...] [O *lustre*] romance que Clarice começara a escrever ainda antes de *Perto do Coração Selvagem*, que escreve em vinte e um meses, e que termina de escrever na Itália embora já estivesse praticamente pronto no Brasil [...]”.

que já está feito (LISPECTOR, 1945, apud GOTLIB, 2009, p. 231-232, grifos nossos).

Ao ser publicado, a primeira edição d'*O lustre* contou com as sábias palavras de Alceu Amoroso Lima na orelha do livro: mistério, sugestões, densidade e sombras são os vocábulos empregados pelo crítico para tentar definir a obra. Lima (apud LISPECTOR, 1946, s/p), ao constatar que, com esse romance, que “Não passa como um vento. Penetra como um pesadelo”, Clarice Lispector estaria fadada a uma “[...] trágica solidão em nossas letras modernas”, prematuramente soube ver/sentir a singularidade da voz de Clarice na literatura brasileira, “trágica solidão” e “encanto sombrio” que reverberou não apenas nesse segundo romance, mas em toda a obra subsequente da escritora.

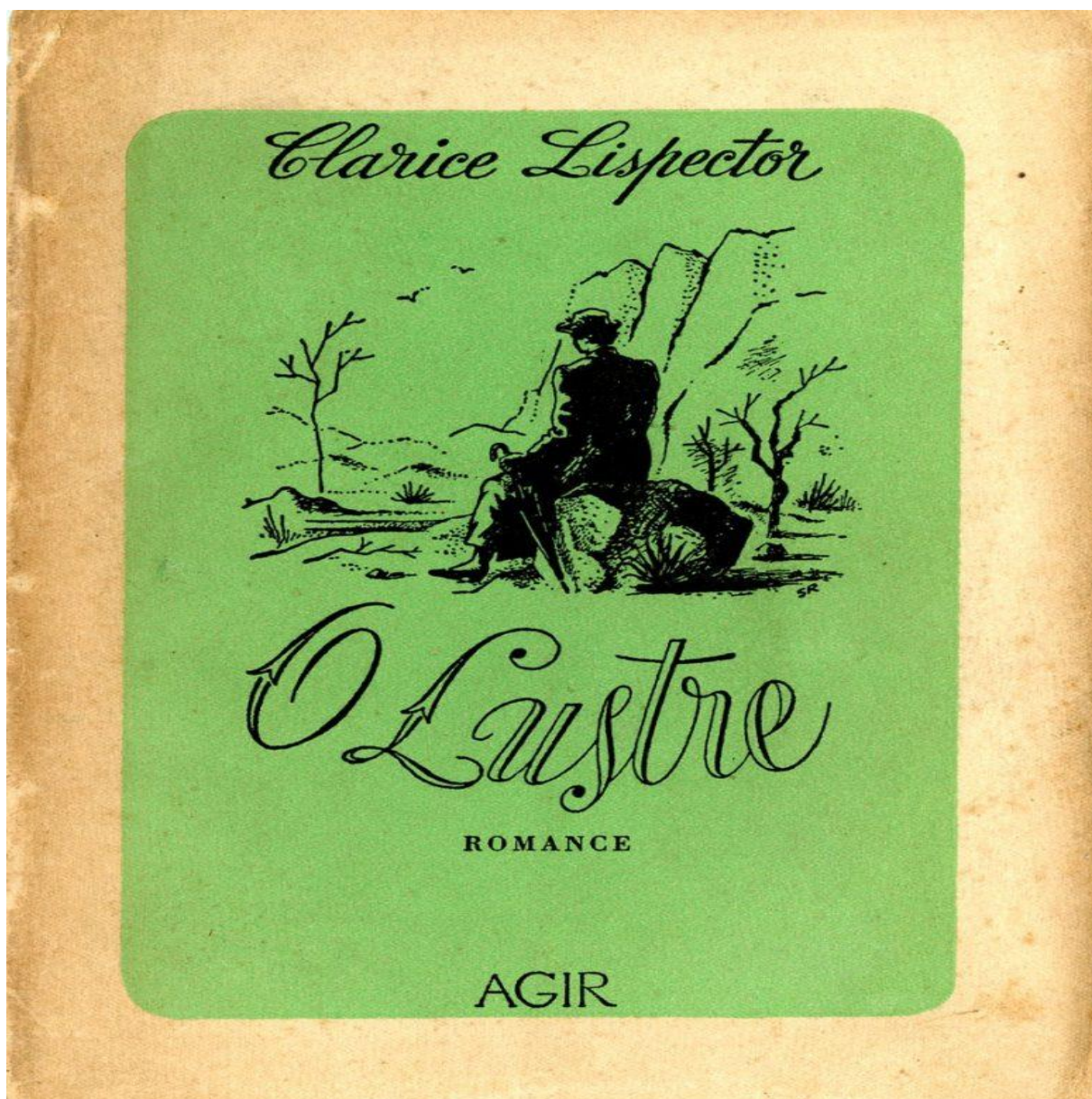


Figura 4: Capa da primeira edição do romance *O lustre* (1946).
Fonte: Arquivo Clarice Lispector/Acervo IMS.

Antes de adentrarmos a vislumbrar/(re)pensar os comentários críticos gerados pela publicação d'*O lustre*, construindo, a partir daí, e com os estudos posteriores, uma fortuna crítica mais consistente em relação a esse segundo romance clariceano, importa conferir uma propaganda do livro veiculada no jornal carioca *Diário de Notícias*, de 17 de fevereiro de 1946. Com um forte subtítulo, “Um romance de que se orgulhará a literatura brasileira”, o anúncio, além de transcrever o começo do primeiro parágrafo da narrativa como forma de criar uma expectativa num pretenso leitor, traz um desenho do rosto da jovem Lispector, a capa do livro, o preço e um pequeno texto crítico onde exalta as qualidades da escritora, já considerada pelo periódico uma das maiores da literatura nacional.

O Lustre
ROMANCE
DE CLARICE LISPECTOR
**Um romance de
que se orgulhará a
literatura brasileira**

"Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atrairia a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera intimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longo e vivo e jamais perdera a magia - sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida".

Clarice Lispector
O Lustre
ROMANCE
AGIR

Cr\$ 28,00

Assim começa o novo romance de Clarice Lispector, a consagrada autora de "Perto do Coração Selvagem", que a crítica foi unânime em considerar como um dos maiores romances dos últimos tempos e que recebeu o prêmio "Graça Aranha". Em seu novo livro, *O LUSTRE*, Clarice Lispector conserva todas as suas qualidades de penetração psicológica, identificação com o misterioso do alma humana, dramaticidade e originalidade de estilo que fizeram dela um dos nossos maiores escritores. Acompanhe o deslizar terrível de Virginia para o desespero, na atmosfera penetrante, densa e sombria de *O LUSTRE*.

Figura 5: Recorte de uma propaganda do romance *O lustre*.
Fonte: *Diário de Notícias* (RJ)/Hemeroteca Digital.

Se o romance inaugural comoveu e abalou o meio crítico, espantando e desestabilizando a crítica literária do momento com um livro de pendor intimista e transgressivo, *O lustre*, publicado três anos após *Perto do coração selvagem*, estranhamente não mobilizou o cenário literário, num relativo e inexplicável silêncio, com poucas resenhas e artigos comentando a segunda obra de Clarice Lispector⁵⁸. A própria escritora, distante da recepção do livro, mostra-se inquieta e perturbada com o silêncio da crítica em torno de seu segundo romance, escrevendo cartas às irmãs Elisa e Tania, no Brasil, questionando, curiosa, “[...] que é que há sobre ‘O lustre’? Espero sempre notícias” (BORELLI, 1981, p.114). Uma das hipóteses que talvez ajude a entender e responder esse “silêncio” em torno do romance seria a publicação, no mesmo ano, de *Sagarana*, a primeira coletânea de contos do escritor mineiro João Guimarães Rosa, ofuscando *O lustre* com seu regionalismo universalizante e experimentação/recriação linguística.

Numa outra carta, datada de 08 de maio de 1946, também às irmãs, Clarice pergunta se Álvaro Lins, um dos críticos mais eminentes e ferrenhos da época e que já havia se pronunciado (contrariamente) sobre o romance de estreia, havia escrito alguma resenha d’*O lustre*, além de manifestar o desejo de ler algo sobre a obra vindo de Antonio Candido, que tecera comentários elogiosos a *Perto do coração selvagem*:

[...] Recebi uma carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. [...] Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Em todo o caso, já passei por cima da crítica de Álvaro Lins, embora leve a sério (p. 115).

A primeira crítica que se tem conhecimento do romance *O lustre* foi publicada por Sérgio Milliet, em 15 de fevereiro de 1946, no jornal carioca *A Manhã*. De modo geral, Milliet (1981) é favorável ao estilo clariceano nesse romance, o mesmo estilo de fixar o imponderável empregado no primeiro romance, porém o crítico alerta que, se esse estilo é o grande trunfo da autora, pode se tornar a sua perdição, isto se Lispector continuar descomedida em certas experiências estilísticas, como a repetição das mesmas palavras ou o

⁵⁸ A organização da fortuna crítica d’*O lustre*, desde seu lançamento até os estudos literários contemporâneos, empreendida em minha dissertação de mestrado em Letras *Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance O lustre (1946)*, de Clarice Lispector, defendida em 2015 na UNESP – Câmpus Assis, passará, neste trabalho, por uma total reformulação, sistematizada cronologicamente, ampliada com novas contribuições e reescrita/comentada criticamente com o intuito de problematizar e esclarecer a recepção desse romance. Diante da impossibilidade de consultar o acervo de Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, algumas críticas à época do lançamento, sobretudo no que tange aos anos 40, serão recuperadas e comentadas através do olhar de Mariângela Alonso no seu livro *A água e as pulsões em “O lustre”, de Clarice Lispector* (2019).

processo constante de mudar de sentido os vocábulos. Esse recurso da escritora, que “[...] consiste em dar à palavra um sentido diverso do que ela tem habitualmente, diverso e inesperado”, é visto como uma grande qualidade pelo estudioso, engendrando, no romance, “[...] uma riqueza de interpretação rara [...] um poder inventivo de uma qualidade pouco comum em nossa literatura” (p. 42). *O lustre* possui um “profundo valor poético” e uma “sutileza psicológica cheia de perspectivas”, sobretudo na ligação espiritual tão íntima dos irmãos Virgínia e Daniel, constata Milliet. Essas características, segundo o crítico, concorrem para a perda de solidez no romance, todavia o mesmo ganha muito em luminosidade. Nestas primeiras palavras de juízo de valor está uma das marcas que fazem d’*O lustre* um romance expressivo e que procuraremos desenvolver melhor: o trabalho estilístico, lírico e diferenciado, com a prosa romanesca, alargando e inovando as fronteiras do gênero.

Clarice Lispector, com *O lustre*, instaura um “[...] clima de mistério, de inexorabilidade, de solidão, angústia, medo, força inútil e desânimo que se mantém até o fim” (p. 44). Na tentativa de resumir a crítica apreciativa de Sérgio Milliet a esse segundo romance da escritora, poderíamos escolher o seguinte parágrafo como a chave da leitura empregada pelo crítico: “Romance de uma envolvente tristeza é no entanto esse livro uma obra de amor, [...] de plenitude emocional admirável. E servida por *um estilo de exuberantes imagens, em que a volúpia da palavra [...] se expande numa permanente [...] sinfonia*” (p. 41, grifos nossos). Pintura e música são elementos de interface artística presentes neste segundo romance e que interpretaremos como a simbiose perfeita para se alcançar, na literatura, um estilo impressionista de escritura.

Oswald de Andrade, ao escrever um breve artigo acerca d’*O lustre* no *Correio da Manhã*, de 26 de fevereiro de 1946⁵⁹, mostra-se indignado com o silêncio e as críticas negativas em torno dessa obra que ele considerava “aterrorizante”, e conforme Santos (2008), acusa a crítica literária brasileira de despreparo na compreensão da grandiosidade de um romance de naipe tão diferente do que se escrevia no Brasil até então, uma vez que predominava nas letras nacionais o chamado romance de 30, de cunho regionalista. Andrade (1946, apud Santos, 2008), além de destacar a “experiência plástica e intimista” promovida pela escritora neste livro, acredita que o fim trágico da protagonista Virgínia decorre da sua falta de lugar (inadequação) no mundo, uma mulher “estrangeira”, vulgar e antiquada num universo dominado pela engenharia e a física, onde não há mais lugar para lustres. Mesmo

⁵⁹ Não conseguimos encontrar o artigo de Oswald de Andrade em questão, apenas uma leitura deste feita por Joelice Barbosa dos Santos em sua dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, *Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço no romance O lustre*, de Clarice Lispector (2008).

não sabendo de quais comentários críticos Oswald está se referindo (posto que a crítica austera de Álvaro Lins sairá depois de suas ilações), o fato é que “Oswald de Andrade defende a escritora dos primeiros comentários negativos ao seu segundo romance” (SANTOS, 2008, p. 36).

Novamente no periódico *A Manhã*, Almeida Salles, dentro do Suplemento de Letras e Artes do dia 31 de março de 1946, escreve, no Rodapé de Crítica, a resenha “O Lustre”. Seu texto inicia-se com uma dicção muito pessoal, demonstrando que gostaria que o primeiro romance de Lispector “fosse para a crítica literária brasileira [...] um para-raio de discussão” (p. 1), tendo em vista que a sua escritura colocava em pauta e servia de compreensão às problemáticas do romance moderno. Em relação a *O lustre*, embora arrisque-se um pouco na difícil crítica de influências, mencionando Proust, Joyce (explicitamente traçando um paralelo entre a protagonista Virgínia e os heróis de *Em busca do tempo perdido* e *Ulisses*, respectivamente) e Dostoievski como parâmetro na avaliação de Clarice, afirma que esse romance “põe ainda em questão a ficção brasileira”:

Agora a publicação do “O Lustre”, confirmando a singularidade e o poder do novo de Clarice Lispector, põe ainda em questão a ficção brasileira, agitada pela recepção desse *sangue diferente e perturbado*. Aquele abalo sísmico que a erupção de um Proust e de um Joyce provocou na estrutura tradicional da novelística europeia, vem encontrar agora o seu eco mais legítimo e audacioso dentro da nossa literatura, nesses dois estranhos romances, explodindo, de súbito e sem aviso, no mundo da ficção nacional, cuja ousadia maior ainda era descer ao porão de sombras de Dostoievsky (SALLES, 1946, p. 1, grifos nossos).

Salles, comparando *O lustre* com *Perto do coração selvagem*, detecta um “desapego ao episódio” daquele em relação a este, o que resulta no desenrolar de uma crise, própria do gênero romanesco na modernidade, além de assinalar que a personagem central é composta por “contornos imprecisos e frementes [que] nos inquietam”. A linguagem dessa narrativa, na “valorização do detalhe, dos ecos psicológicos dos fatos”, sofre “torsões sintáticas” com vistas à “ambição expressiva” da autora, e segundo Salles, fazendo coro a Milliet, existe nessa obra uma “apreensão da realidade subjetiva ou objetiva específicas da poesia”. Já em 1946, Salles identifica a estética impressionista que ressoa dentro da obra:

A vida no casarão de Granja Quieta, os hábitos do pai e de Esmeralda, a figura da mãe, fantasmal e resignada, o jantar em casa de Irene, o conhecimento de Vicente, não têm valor episódico, nada significam em si mesmos senão como *flagrantes impressionistas de Virgínia, expedientes reveladores de um clima de sensibilidade, exemplos de uma forma de incorporação da realidade, sensorial e direta, virgem e intuitiva*, sem nenhuma redução intelectual, ingênua e imaginativa (p. 1, grifos nossos).

Toda a leitura de Salles busca demonstrar o que chama de “clima de excepcionalidade do romance”⁶⁰, atentando-se para o “movimento líquido da frase” e as metáforas perfeitas criadas pela narradora ao traduzir estados emocionais das personagens. A experiência da infância moldará Virgínia para sempre: “Sua imaginação não tinha mais barreiras, o mundo entraria pelas fronteiras escancaradas do seu ser, devastando-a, possuindo-a, pequena folha agitada pelo vento no amplo céu, chapéu pesado e escuro [...] lustre mudo e cego, subitamente se espungindo em crisântemos e alegria”.

A edição do dia 4 de abril de 1946 do jornal *O cruzeiro* veiculará um pequeno texto crítico, sem assinatura, apontando n’*O lustre* o que chama de “integridade absoluta” no que tange à introspecção romanesca, além de fazer uma interessante nota a respeito da protagonista Virgínia, que para este estaria próxima das personagens da inglesa Rosamond Lehmann (1901-1990): “Patética, sem saber exprimir seus pensamentos, ela, a personagem, é tão humilde exteriormente, e quanto corajosa, narcisista, mesmo em seu espírito” (apud ALONSO, 2019, p. 34). O contracanto de Virgínia na narrativa aloca-se em Daniel, denominado pelo crítico como uma figura “viril e agreste”, o protótipo da “alma masculina” que assinala a “diferença psicológica dos sexos” (apud ALONSO, idem). A incapacidade de exprimir seus pensamentos, juntamente com as sensações fugazes as quais é acometida, fazemos, dentre outros aspectos, ver neste romance protagonizado por Virgínia traços impressionistas, a escola pictórica que primou, desde seu início, no século XIX, a eternizar o transitório, aquilo que muitas vezes é difícil porque é momentâneo, fugidio e informe.

Nas “Notas de Crítica” do jornal carioca *Dom Casmurro*, Mauricio Vasques, em 6 de abril de 1946, escreve o artigo “‘O Lustre’ – um romance não como os outros”. Embora introduza suas considerações com um parágrafo desnecessário e preconceituoso, falando da raridade dos casos em que mulheres escritoras conseguem fugir “[...] à tendência natural de análise pormenorizada, tendência essa acentuada quase sempre por uma certa incapacidade de apreender a realidade íntima das coisas, a não ser sentimentalmente” (p. 2), Vasques reafirma as qualidades que outros críticos já haviam proclamado sobre a escrita de Clarice Lispector: “[...] transpõe os obstáculos das palavras, criando para elas novos sentidos, ao sabor das circunstâncias. *Permite-se portanto uma liberdade estética talvez inigualada em nossa literatura*” (grifo nosso). Segundo o crítico, essa liberdade artística está vinculada à estilística peculiar de Clarice n’*O lustre*:

⁶⁰ Voltaremos, mais adiante, a esse ensaio fundamental de Salles, pormenorizando e refletindo acerca de suas valiosas considerações, que servirão de base para comprovarmos como *O lustre* pode ser lido como um romance lírico e a manifestação do impressionismo literário nesta obra.

A estilística passa pois a tão somente obedecer a uma atitude emocional diante dos fatos, *procurando apreendê-los de modo total*. É este o caso de Clarice Lispector. Seu estilo é o que tem de mais próprio, e o colhe diretamente nas fontes da sua emotividade. *Na ânsia de encontrar a expressão justa, não hesita em subverter as regras da linguística* (VASQUES, 1946, p. 2, grifos nossos).

Dos pontos altos levantados por Vasques está a universalidade do romance *O lustre*, que o crítico menciona e discorre em dois momentos, justificando, assim, o subtítulo do artigo, “um romance não como os outros”: “‘O Lustre’ é um romance universal. Poderá ser vestido em qualquer tempo para qualquer idioma, pois explora sentimentos constantes genericamente na alma humana”. Quase encerrando seu texto, ao comentar da atmosfera “quase intocável” que emana de toda a obra, tange no binômio/dialética particular X universal: “Durante toda a leitura de ‘O Lustre’ nota-se a permanência desta atmosfera alta, profunda e quase intocável. A princípio a gente se sente estrangeira, mas aos poucos vai entrando em consonância com clima tão particular e no mesmo tempo tão universal”, estes conquistados por Clarice por meio da “construção desconcertante” de Virgínia, em suas aprendizagens que a tornam um ser tão comum e, ao mesmo tempo, tão estranho aos olhos dos leitores.

Talvez por sentenciar, no início, que Lispector “[...] incorpora suas experiências vividas à mobilidade essencial da esfera psicológica”, que Vasques, em vários momentos do seu texto, misture ou confunda, propositalmente, a protagonista Virgínia com a escritora Clarice, como se as duas fossem uma só. O fragmento abaixo ratifica bem o viés que o crítico percorreu ao analisar esse segundo romance da autora, além de indicar, com expressões como “fotografia em raios-X” e “cor, forma e movimento”, que em sua leitura não passou despercebida a plasticidade e a inclinação sinestésica da narrativa:

[...] Clarice Lispector dá a entender o mundo que descobriu atrás das coisas. Como que *fotografa em raios-X* seus próprios movimentos psicológicos numa espécie de confissão, extravasamento espiritual a que se vê obrigada por força de sua própria natureza. Liberta de preconceitos, reintegra-se na infância, isto é, identifica-se com os processos de pensar infantil, *dando cor, forma e movimento a objetos estáticos ou abstratos*. E em etapas sucessivas dirige-se primariamente às coisas. Pura e inocentemente. Cria assim um clima ideal para *a sua personagem (ou a sua personalidade)*, como uma redoma especial para uma orquídea em observação. [...] Essa insistência em dar forma e calor a simples coisas demonstra a preocupação dominante de criar um mundo especial em que a *autora-personagem* não necessite de ninguém – nem da divindade. *Um mundo só dela, em que nada seja além de música, luz e perfume* [...] (grifos nossos).

Empregando várias citações do romance para exemplificar suas ideias, o crítico ressalva o abuso de construções comparativas nas páginas iniciais (exagero ao usar a palavra “como”) e a consequente monotonia e cansaço do leitor, que são rapidamente supridos pelo interesse que a história desperta até o seu final. “Clarice Lispector ainda luta contra si própria quanto à sua estilística. Mas, no fundo, ela tende vigorosamente para a cristalização de sua forma expressiva ainda virgem”, não receando em afirmar que, em pouco tempo, a escritora estará dominando plenamente seus processos de composição artística. Para Vasques, *O lustre* é um livro novo que deixará seu sinal, e diante desse romance o estudioso encerra seu artigo declarando não ter dito tudo quanto queria, posto que a obra suscita muitas questões impossíveis de serem discutidas apenas num curto espaço de notas críticas.

A crítica de Álvaro Lins, que Clarice Lispector tanto esperava, chega pelo *Correio da Manhã* de 7 de maio de 1946, e assim como havia procedido com o primeiro romance da autora, suas considerações são, em grande parte, negativas. *O lustre* seria uma continuação de *Perto do coração selvagem*, carregando “[...] as mesmas consideráveis qualidades e as mesmas deficiências essenciais” (LINS, 1963, p. 191). Além de frisar que Virgínia e Joana apresentam a mesma psicologia, comenta sobre as demais personagens do romance, para ele não somente figuras secundárias, mas “[...] simples sombras, esboços de gente, almas sem encarnação. E essa miragem de irrealidade não deixa de ser sentida também ao contato da figura de Virgínia” (p. 192), ou seja, Lins acusa Clarice de não moldar, dentro de seu universo ficcional, seres mais palpáveis, verossímeis, condizentes com a “realidade”.

Lins detecta em Virgínia o que chama de “consciência noturna”, conduzida pela romancista “[...] com estranha agudeza e sensibilidade”, exaltando os momentos em que a linguagem se volta para os monólogos interiores da protagonista:

[...] as páginas magníficas da Sra. Clarisse Lispector, intensamente vividas e firmemente realizadas, não são as dos diálogos, as das cenas de efeito dramático com mais de um personagem, as de descrição ou narração, mas as do “monólogo interior”, aquelas em que Virgínia se debruça solitária sobre a sua consciência, dando entono verbal aos seus problemas, pensamentos e sensações. Sem dúvida, a Sra. Clarisse Lispector demonstra abundantemente nos seus romances que dispõe do primeiro atributo para a existência de um poeta ou de um romancista: a presença de uma personalidade original, de uma natureza humana particular e inconfundível.

Embora Lins reconheça o talento de Clarice Lispector para as letras, identifica como defeito n’*O lustre* uma envolvente “camada de nebulosidade”, impedindo a revelação total das formas e das cenas, acrescentando que, para muitos, o informe, o vago e pouco caracterizado seria, de fato, a realidade essencial da narrativa. Restringe o estilo da escritora, capaz de

produzir belas e inesperadas imagens (principalmente ao exprimir sensações), contudo traindo-a ou se mostrando insuficiente nas análises psicológicas, incomodando-se com a “excessiva exuberância verbal” e uma “inflação do adjetivo” inerentes à sua estilística, “[...] o gosto da palavra pela palavra a gerar um verdadeiro verbalismo” (p. 193).

Romance, porém, não se faz somente com um personagem e pedaços de romance, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção (LINS, 1963, p. 192, grifos nossos).

O que se mostra de grande interesse nesta crítica de Álvaro Lins ao segundo romance de Lispector é que o crítico, não recebendo bem *O lustre* como experiência romanesca, pautando-se, em sua análise, na estrutura do romance tradicional (apesar de já ter conhecimento das inovações que o gênero passava, sobretudo na Europa), se torna um dos primeiros estudiosos a constatar que a literatura clariceana enveredava por caminhos ainda não explorados em nossas letras. “A falta, a ausência, a incompletude e o fragmentário, sejam da linguagem ou das personagens, são pontuados por Lins como dissonâncias [...] contudo são essas características, somadas à outras, que [...] a inscreverão na literatura moderna de expressão introspectiva” (SANTOS JÚNIOR, 2015, p. 25). A nebulosidade, o informe e o vago, expressões do crítico, poderiam facilmente nos auxiliar na caracterização d’*O lustre* como um romance impressionista, posto que tal estética, dentre outras matizes, instaura nessa narrativa justamente esses pilares, borrando perspectivas e contornos definidos por meio de sensações etéreas que fogem às tradicionais incursões pelo mundo interior das personagens ficcionais.

Em 14 de julho de 1946, Gilda de Mello e Souza, no jornal *O Estado de São Paulo*, publica um ensaio sobre a obra recém-lançada de Clarice Lispector, sendo *O lustre* “[...] a meu ver mais significativo que o anterior – reafirmando essas qualidades e colocando-se, definitivamente, na primeira linha dos nossos escritores” (SOUZA, 1989, p. 171). A estudiosa volta-se, no começo da sua crítica, para a questão da linguagem da escritora nesse romance, colocando Lispector no seletor e reduto grupo de escritores brasileiros que se debruçaram no “problema da expressão verbal adequada”. A lucidez da passagem transcrita abaixo poderia ser tomada como a síntese de todo o projeto estético-literário que a autora edificou:

Ela pretende traduzir, não o que existe de simples e lógico no mundo, mas complexo e contraditório. Em cada objeto vê, não o que o iguala a outros de sua espécie, mas o que o diferencia. Em cada ser, o que o torna único. Em cada emoção, o que a torna

específica. Ora, isso vai obrigá-la a fazer o caminho inverso ao percorrido pela linguagem: vai, num sentido, obrigá-la a violentar a linguagem. [...] o qual consiste em personalizar sistematicamente as coisas, devolvendo-lhes a riqueza de que havia sido despojadas pela linguagem. [...] A linguagem é uma linguagem anímica. Mas o processo vai longe: violenta não só a palavra como o sentido lógico da frase (p. 171-172).

Constatando que *O lustre* é composto nas bases de processos poéticos, Souza (1989, p. 172) acredita que Clarice defrontou-se, nesse romance, com a limitação dos gêneros, sinalizando uma falta de equilíbrio entre o romanesco e o poético ao questionar: “[...] não teria *O Lustre* traído, de certa maneira, a característica principal do romance, que é ser romanesco e discursivo?”. É visível em sua crítica que ela não circunscreve totalmente o estilo clariceano, e como vimos no fragmento destacado acima, o enaltece enquanto transgressão da linguagem literária que se propõe a ir além dos limites pré-estabelecidos, aproximando-a da inglesa Virgínia Woolf, onde também o limite entre prosa e poesia é “vago e impreciso”, porém, o que para a crítica destoa nesse universo romanesco de Lispector (e já apontado por quase todos os críticos antecessores) é o excesso de adjetivos, comprometendo demasiadamente o estilo. Mais uma vez Gilda de Mello e Souza intuiu com sabedoria as peculiaridades d’*O lustre*, sentenciando que esse exagero nos qualificativos está em prol de “captar melhor o imponderável”, num movimento soberano da linguagem que procura incansavelmente fixar as sensações, os pensamentos e as clarividências evanescentes da protagonista Virgínia.

Souza (p. 173) vale-se da expressão “majestade barroca” para tentar definir o estilo de Clarice Lispector nesse segundo romance, em alguns momentos muito bem aproveitado (nas descrições da adolescente Virgínia e seus estados de transe), em outros por vezes desnecessário (como na análise da protagonista no jantar de Irene), beirando o limiar entre o hermetismo e o cabotinismo. Se Álvaro Lins destaca a descrição das paisagens introspectivas da personagem como os momentos altos do estilo clariceano n’*O lustre*, Gilda de Mello e Souza vai à contramão (talvez por se apegar por demais às características clássicas do romance), elegendo as páginas dos diálogos entre as personagens, latentes de força trágica, e mais “apegadas às limitações do gênero” como as mais bem construídas pela escritora. Quanto ao tema e à técnica empregadas por Clarice

O Lustre é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser – os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de “ultrapassar o mundo do possível”, etc. Para desenvolvê-lo, a Sra. Clarice Lispector quase nunca usa a ação mas sim a psicologia em análise. Pertence ao grupo, entre nós limitado de romancista que, desprezando a história, se concentram nos reflexos dos

acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos da inteligência e agonias do espírito. E se por um lado a grande originalidade da Sra. Clarice Lispector deriva da visão que nos dá do mundo através da criação de um mito [...] por outro vem da descoberta de um estilo extraordinariamente pessoal e rico com que pretende traduzir a complexidade psicológica e fixar o imponderável (p. 171).

O mito concebido por Lispector nesse romance é, segundo Souza (p. 173), “o mito do nosso tempo”, ou seja, a decadência de Granja Quieta representa um mundo morto, onde “Tapete e lustre simbolizam os últimos valores do tempo” (p. 174), por isso a teórica aproxima esse “romance simbólico” de Clarice Lispector ao *Monsieur Ouine*, do francês Georges Bernanos, às novelas do tcheco Franz Kafka e aos romances do brasileiro Anibal Machado, posto que tais obras concretizaram ficcionalmente as problemáticas mais essenciais do indivíduo ou de uma época.

“Mundo trágico” é o artigo de Luiz Delgado publicado na seção “Notícias de livros” do *Jornal do Comércio*, de Recife, Pernambuco, datado de 4 de agosto de 1946 e que se concentra em discorrer largamente sobre o segundo romance de Clarice Lispector. Antes de adentrar na análise d’*O lustre*, Delgado (apud ALONSO, 2019, p. 38-39) procura caracterizar as premissas da arte contemporânea, regida sob o signo da “liberdade do espírito” e que assim opera uma trágica subversão aos padrões vigentes, inventando tramas que nos colocam diante dos “mistérios da sensação”, e nessa linhagem de escritas “magníficas e lúcidas” o crítico arrola a ficção de Adelino Magalhães e os dois primeiros romances de Lispector, livros classificados pelo mesmo como “agudamente expressivos”. *O lustre* trabalha em nível “febril” a busca pela “sensação global da vida”, valendo-se do acaso objetivo para iluminar os espíritos angustiantes e limitados que povoam o romance: “[...] essa literatura vive tentando pular para fora nossa condição humana, com um inconformado e inútil anseio” (DELGADO, s/p, apud ALONSO, 2019, p. 39). A escolha de um episódio inicial, o “cantar dos galos”, encerra as considerações de Delgado ao empregá-lo como exemplo do apelo aos “cinco sentidos” promovido pela escritora ao longo de toda a obra como tentativa de apreender o que chama de “senso da totalidade da vida”.

Duas intervenções ilustrativas poderiam ser feitas ao ensaio de Luiz Delgado, posto que desembocam em questões que serão desenvolvidas nesta tese: a primeira repousa na tragicidade que o título de sua apreciação crítica faz e que ecoaliza com a expressão “trágica solidão” de Alceu Amoroso Lima ao falar d’*O lustre* e de Clarice enquanto escritora na literatura brasileira; de fato, a tragédia da vida moderna, reconfigurada pela pena lírico-romanesca de Lispector, engendrará um livro que, se por um lado provoca estranhamento e

repulsa pela formação tosca e inábil de Virgínia, através de um polo aparentemente oposto nos oferece uma empatia e ligação com a protagonista, espécie de vítima da sociedade moderna mas, sobretudo, de sua própria (e perturbadora) condição humana; a segunda refere-se às colocações do estudioso, que embora não faça menção ao impressionismo nesta narrativa, sempre evoca que uma das intenções da autora com *O lustre* seria expressar as sensações da vida, a captação dos cinco sentidos humanos, condição esta que se encontra no bojo de todas as experiências impressionistas, seja no campo das artes plásticas, na música ou na literatura.

Ainda na década de 40, porém sem uma data precisa diante da incompletude das informações de uma revista, Guilherme Figueiredo (apud ALONSO, 2019, p 48-50), ao escrever o ensaio “As palavras de Clarice”, parece endossar as críticas anteriores no que tange a estética impressionista na obra, mesmo não usando a nomenclatura desta vanguarda em suas considerações. Trechos como “[...] ‘temperamento visual’, com passagens repletas de luzes e ‘pinceladas de cor por cima dos sentimentos, por um prazer tátil e caleidoscópico das coisas”, “síntese poética”, “faculdade de apreensão”, “filigrana verbal que tem diante dos olhos” ou “[...] dentro da ausência de história é que Clarice Lispector constrói o mundo de sensibilidades, de instantes de emoção que bailam, que se entrechocam, que mal afloram às palavras” vão ao encontro de anseios da arte promovida pelo impressionismo, e mesmo o estudioso fazendo algumas ressalvas ao romance, como ao apontar o que entende como um desequilíbrio entre a “forma estilística” e a “ação dramática”, num abuso da técnica poética (excesso de efeitos verbais, expressivos e de adjetivos, também identificados por outros intérpretes da obra), suas observações atentas reforçam a ideia de existência de um impressionismo, muito peculiar e refinado, permeando *O lustre*, além de nos direcionar com suas palavras na comprovação desta hipótese ao longo deste trabalho de pesquisa.

A revista *Província de São Pedro*, em seu número de dezembro de 1947, publica o artigo “O lustre”, redigido pelo escritor e jornalista gaúcho Reinaldo Moura. Considerando *O lustre* um caso literário admirável, uma vez que entrevê nesta atividade literária de Lispector todo o aspecto experimental da linguagem que a ficção exige, Moura (apud ALONSO, 2019, p. 51) compara a importância deste segundo romance da autora às conquistas da Semana de 22 em São Paulo, afirmando que, muito mais do que o romance inaugural *Perto do coração selvagem*, seria *O lustre* a obra capaz de criar novos valores para a língua, em toda a sua força imprevista, plasticidade e “insólita capacidade de expressão”: “Nunca, entre nós, nenhum escritor conseguiu tanto da língua ainda tão pouco trabalhada que é a nossa e onde as verdadeiras tradições de cultura, na sua mais profunda acepção, não existem” (idem, p. 52).

Esta assertiva de Moura sobre o trabalho com a língua lembra, em alguns momentos, as palavras de Antonio Candido (1977), transcritas anteriormente, mostrando toda a sua surpresa e contentamento diante de *Perto do coração selvagem* e suas experiências linguísticas, colocando a obra de estreia de Clarice Lispector como verdadeiro vórtice na literatura nacional.

Moura (apud ALONSO, 2019, p. 52-53) recupera Paul Valéry em suas pesquisas com a linguagem e as analogias que tece de sua arte literária com as técnicas do pintor holandês barroco Rembrandt, além resgatar o conceito de memória involuntária presente na obra de Marcel Proust; com *O lustre*, Clarice incorpora a memória involuntária, empregando adjetivos e inovadores recursos expressivos que acabam por colorir sua narrativa, animando, assim, a subjetividade das personagens. A literatura de Lispector n’*O lustre* é compreendida pelo crítico como parte de um novo projeto literário, em que narração e existência caminham lado a lado e, desta forma, foge ao microcosmo comum dos livros da época para se comunicar com os mistérios mais recônditos do ser humano. Observem que Moura (idem, p. 53, grifos nossos) também privilegia o convite sinestésico que este romance nos propõe:

Quem pode sentir esse outro lado das aparências, escreve diferente, escreve às vezes com perturbadora originalidade, e é o caso de Clarice Lispector, *cujos sentidos captam no mundo realidades estéticas, psicológicas, materiais, de cor, de forma, de sonoridade, de emanção*, inexistentes para as sensibilidades superficiais.

Por ocasião do lançamento do terceiro romance de Lispector, *A cidade sitiada*, Temistocles Linhares, no Suplemento de Letras e Artes do jornal *A Manhã*, de 23 de outubro de 1949, publica o ensaio “A magia da frase”, em que avalia (depreciativamente) a obra como uma realização, a “prova de fogo” da escritora depois de um longo intervalo, prevalecendo “a sensação de obscuridade, de indeterminação” (p. 4), porém, antes de chegar às suas conclusões, retoma os dois primeiros romances, descritos por ele como “tentativas” de uma “fase experimental” que se encerrava, agora, com a narrativa densa e de “leitura penosa” da protagonista Lucrécia Neves. Acerca d’*O lustre*, Linhares escreve um extenso, mas incisivo parágrafo, apontando “deficiências” e, fazendo alusão ao título que emprega ao ensaio, focaliza sua análise na sintaxe romanesca de Clarice, o eixo linguístico-discursivo que mais o perturbou e que compromete os romances iniciais. Recuperarmos, na íntegra, o fragmento em discussão, já que uma paráfrase de seus argumentos não esclareceria, como o próprio Linhares o faz tão bem, seu ponto de vista sobre *O lustre*:

E outras experiências vieram. Veio “*O lustre*” que, apesar de ter recebido louvores [?], não teve a mesma repercussão do primeiro livro. Nele a autora quis insistir no desenvolvimento daquela sintaxe nova, como para lhe emprestar um caráter de tese. Aquela sintaxe que já se impusera e que se fosse aprofundada talvez pudesse redundar numa filosofia espontânea. A impressão que se tinha era a de que a autora se mostrava interessada em firmar a sua personalidade de estilo ou de frase. Era antes uma demonstração de força que ela fazia, naquele jogo de imagens múltiplas, abstratas ou concretas, alternadas ou entrecortadas, que se projetavam nas frases, ornando-as com os seus reflexos. Mas tudo aquilo ainda não tinha força para nos oferecer uma conclusão de ordem mais geral e que nos satisfizesse plenamente em matéria de progressão de vida, para além de quaisquer malabarismos de prestidigitação verbal, em que parecia se limitar a intenção da autora. “*O lustre*” fôra bem um livro sobre o qual o julgamento mais cabível seria mesmo o que ele mereceu – uma espécie de suspensão de juízo. Suspensão de juízo que não excluía com receio bem fundado de exacerbação daqueles dons, utilizados mais como um fim em si do que como um meio, em detrimento de sua visão e também da complexidade da psicologia literária de hoje, que não pode mais ficar restrita a uma pura questão de fraseologia. Uma questão, afinal, que acaba não conduzindo a nada. (grifos nossos)

Torna-se patente que a leitura de Linhares, embora aponte os procedimentos narrativos utilizados, condena a estilística exercitada por Clarice Lispector, não conseguindo compreender, assim como Milliet (1981) e Lins (1963), a finalidade dos movimentos sintáticos e da criação de imagens inusitadas e, muitas vezes, insólitas, que perpassam suas linhas. *A cidade sitiada*, romance no qual gostaria de se surpreender com novas perspectivas, é mais uma narrativa onde, segundo ele, impera “um certo gosto mórbido da frase pela frase”, e como os anteriores, “[...] o resultado é ficar a obra circungirando em torno de uma vida e um drama sem conseguir emprestar-lhes mais que uma simulação de romance” (LINHARES, 1949, p. 4). Não pôde discernir, como outros o fizeram, que o estilo professado pela escritora está indissociável à matéria romanesca contada (forma e conteúdo andam no mesmo compasso na escrita clariceana), a serviço de instaurar (e pluralizar) os significados da narrativa, e não um mero fascínio pela palavra.

Assim como aconteceu com o romance *Clarissa*, de Erico Verissimo, a década de 50 marca um silêncio crítico em relação a *O lustre*⁶¹, rompido nos anos 60, reacendendo, assim, as discussões em torno da linguagem, das técnicas narrativas e da estrutura híbrida desse

⁶¹ A única menção encontrada ao romance, nessa época, vem de Sérgio Buarque de Holanda, num artigo intitulado “Tema e Técnica”, publicado no *Diário Carioca*, de 28 de maio de 1950. Ao constatar “um declínio da prosa de ficção” da época, coloca Oswald de Andrade junto a Clarice Lispector como os escritores que souberam pôr em xeque problemas de técnica que na poesia prevaleciam há algum tempo. “Não direi que a experiência da autora de *Perto do Coração Selvagem*, seja mais do que a do Sr. Oswald de Andrade, profundamente convincente das vantagens de se introduzirem na literatura de ficção certos problemas semelhantes aos da poesia. Julgo mesmo que, comparado ao seu livro de estreia e também a *O Lustre*, o último romance da autora – *A Cidade Sitiada* – se resente de uma dosagem menos habilidosa, mais maciça, daqueles elementos que justamente fizeram a surpreendente novidade entre nós de sua obra inicial” (HOLANDA, 1989, p. 178). Embora o comentário de Holanda seja breve, indica um caminho promissor de leitura para o segundo romance (e que seguiremos nessa tese): a técnica (forma) empregada por Lispector se aproximar das indagações da poesia.

segundo livro de Lispector. Em 1960, Clarice lança a antologia de contos *Laços de família*, e na crítica publicada em novembro no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, com o título “Uma ‘voz’”, Wilson Martins estabelece um paralelo entre a contista e a romancista, tendo por base os três primeiros romances. Segundo Martins (1992, p. 258), *O lustre* confirma a “influência” do estilo de Virgínia Woolf sobre Clarice Lispector, “[...] de quem herdou a maneira de contar, o jogo da frase e as perspectivas espirituais. Este livro é uma espécie de *Mrs. Dalloway* recriado em português com a mesma imprecisão do pormenor real e com a mesma atenção para com o pormenor psicológico”. Em todo o ensaio de Martins é nítido que o especialista analisa os romances de Clarice buscando padrões na tradição do romance realista/regionalista da década de 30/40, daí o crítico sentenciar que a escritora possui um estilo, porém não deteria a capacidade de recriar romanescamente as movimentações da vida social, reclamando em suas narrativas a ausência da noção de destino, “esfumado” pelas personagens vivendo quase que somente em seus recônditos interiores.

Voltando à comparação com Woolf, é curioso notar que Martins encontra menos poeticidade n’*O lustre* que no romance woolfiano supracitado, e a “ausência de originalidade essencial” do livro de Lispector, sua “pobreza inventiva” estaria, a seu ver, no seu “lirismo individual” no formato de personagens, em contraposição ao “realismo convincente”, de pendor psicológico, de Virgínia Woolf. *O lustre* seria um romance “aparentemente monolítico”, isto é, constituído num único e monótono bloco, por justaposição; logo, Martins sugere que a autora enverede sua escritura para o conto, onde seu talento de engendrar “poções concentradas” e instantes fugazes em histórias breves não se perderia em excessos que poderiam levá-la a maneirismos, deformando seu estilo.

Seguindo uma linha analítica semelhante a Martins, Luís Costa Lima, integrando seu texto “Clarice Lispector”, em 1968, n’*A literatura no Brasil*, sob a direção de Afrânio Coutinho, discorre, numa seção específica sobre *O lustre*, detectando praticamente mesmas qualidades e limitações/defeitos do romance inaugural. O final do primeiro parágrafo da crítica de Lima (2004, p. 537, grifos nossos) já condensa a perspectiva que o direciona ao analisar o romance: “Embora sejam adolescentes, a vida em Granja Alta [no romance é Granja Quieta, o lugarejo é Brejo Alto] tem o feitio de um *passado recortado*. As criaturas assemelham-se a *retratos que desbotassem dentro de suas molduras*. A linguagem absorve a *melancólica imobilidade*”. Conforme Lima, neste segundo romance de Lispector, intensifica-se o abstracionismo das personagens e da matéria narrativa, a desarticulação com a realidade, a subjetividade intelectual-filosofante (“a capa romântica-existencializada”), os atos gratuitos

e o “empréstimo” de sentimentos da autora aos seus personagens, provocando a inferioridade d’*O lustre* em relação a *Perto do coração selvagem* e o pouco fôlego da escritora nessa obra:

Virgínia retira da atração pela morte a sua força. O cultivo da morte deriva da náusea que prematuramente sente da vida. Não releva a Lispector que a caracterização seja forçada e o personagem importe sentimentos seus. A escassa autonomia de Virgínia é explicável pela sua falta de peso concreto pela sua ausência de realidade, que deveria ser alcançada através da ficção.

Norteando-se em encontrar no romance uma verossimilhança com o mundo real (o “espelho da vida”), Lima constata n’*O lustre* a “falta de trabalho sobre o fato”, que é deixado de lado em proveito de “especulações e abstrações intelectualizantes”, além do que chama de “visualização cega”, ou seja, a anulação do tempo ficcional (que o crítico vê como deficiência romanesca e que, mais tarde, será eleito como um dos traços de inovação da escrita clariceana): “A ausência de apreensão da temporalidade, assim como a ausência de percepção da historicidade – esta pelos personagens – são o resultado da redução do mundo ao *limite das sensações, do mundo quase apenas orgânico das criaturas*”. (p. 541, grifos nossos) Lima compreende a escritura de Clarice como “apreensão poética do instante e do fragmento”, mas acredita que essa técnica e estilo se encaixariam melhor num gênero mais curto como o conto. Com uma postura extremamente radical, afirma que “[...] a única passagem de qualidade encontra-se no período de permanência na cidade” (p. 539), referindo-se à passagem de Virgínia com o porteiro do prédio em que vive, onde se observa uma maior dinamicidade narrativa, típica do gênero: “Eles conversam e jantam, até compreenderem o equívoco da compreensão humana”.

Existe uma passagem do texto de Lima, digna de reprodução na íntegra porque, muito mais que resumir os pontos cruciais de sua crítica, é, paradoxalmente, elucidativa da arte praticada por Clarice Lispector n’*O lustre*, mesmo que vista por Lima como desajuste/malogro ficcional:

A autora traz a intuição de que na maioria dos homens a existência é um modo sofisticado de estar morto. A própria imobilidade com que são descritos os personagens na Granja Alta dá a perceber o significado que Lispector encontra nessas vidas. Mas não é por entender sensivelmente um fenômeno que um artista já conseguirá dar-lhe força maior e veracidade estética. Para tanto, haverá de inserir a sua percepção em um corpo de totalidade, dentro do qual exercerá a sua seleção, de acordo com a sua ideia do mundo e as suas possibilidades técnicas. Esta ligação do detalhe, do imediatamente apreendido com uma totalidade de mundo importa não para que o artista discipline didaticamente a realidade, para que aperte o real na fôrma estreita de uma intenção pedagógica, mas sim para que do particular captado cresça a presença de “um momento de humanidade”, de uma situação típica, como lhe chama Lukács. A arte, portanto, não é apenas estilo (soma de procedimentos

técnicos), mas forma: apreensão aguda da posição de certos homens frente a certo mundo, e deste mundo, frente a todos os seres. [...]

A falha do romance de Clarice Lispector resulta de que ela não consegue assentar a sua palavra – magnificamente bem traçada – nesta raiz do concreto, e em seu lugar desenvolve a percepção imediata em divagações intelectualizantes, que não conseguem romper os limites da subjetividade, nem tampouco se elevar a situação filosófica. Desta maneira é que em *O lustre* a própria tensão entre a opacidade e o instante de plenitude se desfia até uma tênue linha (p. 540).

A publicação da obra *Clarice Lispector: ensaio*, por Assis Brasil, no ano de 1969, assinala o primeiro estudo crítico mais sistematizado e profundo das obras lançadas por Clarice até o momento, desde *Perto do coração selvagem* (1944) até *A paixão segundo G.H.* (1964). Consoante Brasil (1969, p. 21-22), *O lustre*, juntamente com o terceiro romance, *A cidade sitiada*, vêm consolidar a ruptura do romance nacional com os paradigmas vigentes na época, calcados, até então, nas experiências romanescas do Nordeste, em uma ponta, e, na outra, pelo romance “‘tido’ por psicológico, um tanto incaracterístico”, comparando o impacto da escritura clariceana, naquele contexto, com o “quebrar as torres de uma catedral”. D’*O lustre*, Assis Brasil afirma ser este romance, ao lado do romance de estreia, parte constituinte do processo fundamental de amadurecimento da técnica e concepção romanesca em Clarice Lispector, culminado com a realização d’*A cidade sitiada*, além de frisar a riqueza de imagens poéticas que brotam daquela narrativa e se tornam uma das atrações estéticas desta prosa lispectoriana, despreocupada com o enredo factual e seus movimentos episódicos para centrar-se em criaturas como Virgínia, personagens inacabadas e misteriosas, que, “num clima de angústia e inquietação especulativa” (p. 50) se descortinam não mediante caracteres externos, mas pelo estado de espírito imerso em seu “halo interior”.

O filósofo e crítico literário Benedito Nunes lança em 1973 o livro *Leitura de Clarice Lispector*⁶², e, a exemplo de Assis Brasil, contempla densas análises de todas as narrativas da escritora, até a coletânea de contos *Felicidade clandestina* (1971), sempre adotando uma perspectiva filosófica-existencial ao interpretar a ficção da autora. *O lustre*, assim como *Perto do coração selvagem*, são, na interpretação de Nunes (1995, p. 28-29), narrativas monocêntricas, já que Virgínia, à semelhança da primeira protagonista, “[...] é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista narrativo”, posto que neste tipo de romance a personagem central funde-se ou tende a confundir-se com a postura do narrador, comprometido que está em desvendar essa figura em sua eterna busca de “algo”. Ainda aproximando os dois primeiros romances (a narração de ambos é difusa, o que

⁶² Em 1989, foi relançado e ampliado com o título *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Nossas considerações se pautarão nessa versão mais atualizada dos estudos de Nunes.

os diferencia é que no caso d'*O lustre* a história transcorre linear, sem divisão de capítulos e alternâncias temporais; passado e presente confluem na vivência da protagonista), o crítico enxerga em Virgínia um desdobramento de Joana, uma vez que as duas conservam um “[...] relacionamento conflitivo que as opõem às outras figuras dos outros romances” (p. 28). Se os anseios que movem as personagens femininas protagonistas são distintos, o “ritmo de procura do curso da ação” (os movimentos evasivos) são os motores das narrativas. Virgínia é um ser solitário, errante, não se fixando em lugar nenhum.

Em *O lustre* desenha-se a figura nítida de uma errância exterior, no espaço, paralela à errância interior, no tempo, que prepondera em *Perto do coração selvagem*. [...] os dois romances se ligam entre si [...] a errância das duas personagens centrais, que se perfaz como movimento de evasão (p. 27).

A morte revelada aos irmãos Virgínia e Daniel, e guardada em segredo, embora seja um incidente exterior, é o pontapé que determinará a vida íntima das personagens na primeira e segunda parte do romance, esta denominada por Nunes como uma “comédia de funâmbulos”. Reflexo desse episódio trágico na infância seria o “[...] relacionamento ora agressivo, ora equívoco de Virgínia com os outros” (p. 26); a experiência da morte abre e fecha a narrativa – um afogamento e um atropelamento. A oposição campo X cidade que se instala no romance “[...] recobre outra oposição mais fundamental, interiorizada, entre um passado irrecuperável que se busca e um presente angustioso de que se foge” (p. 141). O estilo de Lispector n'*O lustre*, assim como em todas as suas narrativas, é “medularmente” poético, empregando técnicas e procedimentos que remontam às origens do gênero lírico e que se realizam, de modo harmônico, na forma romanesca.

Em 1976, Assis Brasil volta a se pronunciar sobre *O lustre*, desta vez escrevendo uma “Introdução” à obra em sua quarta edição. Brasil, com linguagem simples e cativante, resgata, no início de seu texto, algumas posições críticas clássicas em relação ao segundo romance de Lispector, para depois apresentar, intercalando comentários críticos, as coordenadas do fio condutor da obra: a vida interior de Virgínia. “Para alguns críticos, o lustre representa a procura da luz pelo personagem, já que a sua vida interior sempre fora triste e vivida em função da morte” (p. 5). Sinaliza ao futuro leitor, por meio de uma citação de um trecho do romance, acerca da “linguagem bela e incomum” de Clarice Lispector: “Todo o romance é elaborado nesse tom, um tom nostálgico, de balada sofrida e cheia de reminiscências”, num “fluir constante do pensamento de Virgínia”. O “não-enredo” desse romance, conforme

Brasil, levará a “uma incursão bela e sensível pela linguagem literária, que tocará o mais frio dos leitores” (p. 6).

É, assim, como ficou dito, a experiência da leitura de *O Lustre*, uma das mais fascinantes experiências para o leitor. Uma descoberta de uma nova literatura, de novos segredos da vida. Ninguém sairá indiferente da leitura de *O Lustre*. E o leitor que fluir, de manso, esta experiência, nunca mais será o mesmo, pois se enriquecerá diante desta obra incomum.

Na obra *A escritura de Clarice Lispector* (1979), resultado das pesquisas de mestrado em Teoria Literária junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Olga de Sá amplia, com propriedade, os estudos de fôlego sobre a ficção clariceana, e como mencionado anteriormente, é pioneira em reunir a fortuna crítica e recepção estética da obra da autora produzida até então, além de desenvolver/aplicar o conceito de epifania (que remonta ao irlandês James Joyce) na compreensão dos contos e romances da escritora⁶³. Detendo-se em lançar novas luzes sobre os romances, percorrendo cada um em análises acuradas e sensíveis, Sá (p. 239) define Virgínia como uma criatura de “viscosidade nula”, gerada no segredo da água: “Na infância, o sema da água une-se ao da morte, para engolir a vida de Virgínia, para sempre”. Como *O lustre* é repleto de símbolos, a estudiosa optou por conduzir sua leitura desse romance tentando decifrar as simbologias na construção de sentido da protagonista e dos temas da obra. De acordo com Sá (p. 242, grifos da autora), a “imagem insólita” do *lustre implume* suscita “[...] a figura de um grande pássaro de luz, não de plumas; como um grande cálice de água, prendendo em si a transparência alucinada, o lustre é imagem de Virgínia, um ser *de água, de fogo (luz), de ar*”. É a fluidez de Virgínia (sugerindo “leveza e ilimitação”) o sema rearranjador dos elementos naturais

[...] porque a protagonista acaba por opor-se à terra de sua origem, à Granja Quieta, a qualquer terra de desejos sensuais, tornando-se estranha, também na cidade grande. [...] Virgínia é o lustre implume, inteiriça e morta, sem possibilidade de questionar o ser com a linguagem, sem plumas, que também servem para escrever. A narradora deixa-a morrer sob os faróis de um carro, porque o seu itinerário, dominado pelo espaço sombrio da Granja, pelo segredo da morte, pelo seu nome e destino, era desde o início um itinerário fechado, sob o signo do passado, do morto, do afog...

Berta Waldman lança, em 1983, a obra *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, livro que comporta uma pesquisa, ao mesmo tempo profunda e clara, da produção romanesca da

⁶³ O livro de Sá foi tão bem recebido no meio crítico-acadêmico e contribuiu sobremaneira para os estudos da obra de Clarice Lispector que foi reconhecido, em 1980, com o Prêmio Nacional (Brasília) de Literatura - Ensaio e Crítica.

escritora (além de debruçar-se em alguns contos de *Laços de família* – 1960) em paralelo com passagens biográficas significativas. Embora o título remeta à luminosidade, um “clima noturno” atravessa toda a narrativa (Lins, na década de 60, valeu-se da expressão “consciência noturna”), e segundo Waldman (1992), concretiza-se no casarão decadente de Granja Quieta onde reside a família de Virgínia. A protagonista, mesmo migrando para a cidade, continuará intocável por tudo e por todos que a rodeiam: “Ela sairá da Granja, irá para a cidade e permanecerá sempre intocada do resto do mundo *por uma névoa*” (p. 50, grifo nosso). Neste romance sem capítulos, a linguagem “[...] flui de um fôlego só. Avança maciço da morte do afogado à morte de Virgínia” (p. 52), enquanto a instância narrativa, identificando-se plenamente com a protagonista, assume uma posição absorvente que resulta num “certo achatamento das diferenças” entre Virgínia e o narrador. “Com isso, o diapasão narrativo é dado pelo *discurso indireto livre*, espaço de enunciação neutro, a meio caminho do *eu* e do *outro*” (p. 52-53, grifos da autora). Virgínia, semelhante ao lustre, “[...] é uma figura ao mesmo tempo de luz e de carência, porque implume” (p. 51):

Um lustre de luz aprisionada. Esta é a imagem de Virgínia, a que “seria fluida para sempre”. A leveza, a intocabilidade, os pequenos anseios, a cólera, a distração, as pequenas iluminações, a distância com relação à realidade mais ampla, fazem dela um ser sem chão, sem raízes.

A estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector (1989), de Márcia Lígia Dias Di Roberto Guidin, é o primeiro estudo acadêmico que se têm conhecimento onde *O lustre* figura com destaque. Esta dissertação em Letras (Literatura Brasileira), apresentada à Universidade de São Paulo (USP), considera a obra *O lustre* um dos romances de Clarice que melhor aborda as relações entre feminilidade e morte, dando ênfase maior à última narrativa publicada em vida pela autora, *A hora da estrela* (que não deixa de ser um “eco” da matéria novelesca tematizada n’*O lustre*). O poder e a força que Daniel exerce sobre a irmã Virgínia fazem Guidin apontar uma possível relação incestuosa entre os dois, e ainda no tocante ao cerne de sua pesquisa, a relação de Virgínia e Vicente assinala uma instigante ligação entre morte e erotização ao associar corpo e falecimento⁶⁴.

⁶⁴ Assim como aconteceu ao levantarmos a fortuna crítica de *Clarissa*, alguns trabalhos sobre *O lustre* não poderão ser discutidos pormenorizadamente, haja vista que não tivemos acesso aos textos integrais e tivemos que circunscrever nossos apontamentos através das informações encontradas nos resumos dos estudos ou mesmo na leitura de outros pesquisadores. Mesmo com estas limitações (todo trabalho se vê diante de dificuldades na sua realização), acreditamos que, se em alguns casos pouco acrescentarmos sobre a análise empreendida na obra, ao menos o levantamento crítico deste segundo romance clariceano estará cumprindo sua função e poderá guiar novos pesquisadores.

A pesquisadora e escritora canadense Claire Varin edita, no ano de 1990, sua tese de doutorado em Letras pela Université de Montréal, *Langues de feu: essai sur Clarice Lispector* (*Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*, no Brasil lançado somente em 2002) e, numa escrita nada academicista, beirando ao estilo fluido e subjetivo/místico da própria Lispector, Varin (2002) não hesita em considerar Clarice “um dos gigantes da literatura universal”, numa interpretação inovadora (e não menos contestada pela crítica) sobre a vida e a obra da escritora brasileira. Acerca d’*O lustre*, Varin debruça-se em rápidas considerações, colocando esta segunda narrativa clariceana como a “iluminação do alicerce” da poética arquitetada por Lispector, apesar de ver nesse romance um “reflexo enfraquecido” de *Perto do coração selvagem*, sem a devida repercussão, deixado à sombra, cuja escritura seguiu os trilhos da primeira prosa ficcional. Aproximando/iluminando *O lustre* com *Água viva* e *A hora da estrela*, a estudiosa toca no que denomina bipolaridade/complementariedade homem X mulher, uma das possíveis chaves de leitura dessa obra:

Virgínia tem um irmão, Daniel, com que mantém uma relação privilegiada. Depois de Joana, ponto único e solitário no universo, Virgínia e Daniel, “dois pontos quietos e imóveis para sempre” (LU, 8), levantam a questão de ser dois. O mistério do espelho: “bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu” (AV, 93). Joana mira-se antes nas estrelas e surpreende-se no espelho, depois Virgínia anseia, o coração batendo de esperança, por ver-se no espelho “sombriamente brilhante” (LU, 63). É a descoberta de si na alegria causada pela sua própria imagem. Daniel propõe a Virgínia constituir a Sociedade das Sombras: basta ser dois para fundar uma sociedade cuja divisa é a solidão. Duas solidões, o irmão e a irmã, que se compõem contrapondo-se, pois a Sociedade das Sombras “manda” que “vire tudo ao contrário” (LU, 51). É assim que, da costela de Virgínia, Clarice criou Daniel. *Bipolaridade do masculino e do feminino em Daniel e Virgínia e na relação afetiva de Virgínia com Vicente. Complementaridade homem/mulher e oposição do campo e da cidade*, para onde Virgínia dirige-se com seu irmão; lá encontra seu amante e morre finalmente atropelada por um carro. Essa morte terá um duplo tardio em *A hora da estrela*: a nordestina Macabéa, migrada para a cidade grande, é também atingida mortalmente por um automóvel (VARIN, 2002, p. 119, grifos nossos).

Numa análise de cunho psicanalítico, onde relaciona os comportamentos da protagonista Virgínia com as demais personagens do romance (embora falhe ao tratar as personagens como pessoas, privilegiando o conhecimento psicanalítico em detrimento à arte literária), Judith Grossmann, no seu artigo “A soberania do eu em “O lustre” de Clarice Lispector” (v. 12, 1991, *Revista de Estudos linguísticos e literários* - UFBA), toma por base a teoria freudiana do narcisismo e “[...] focaliza a tensão entre o individual e o coletivo, condensada em Virgínia” (GROSSMANN, 1991, apud SANTOS, 2016, p. 42):

Virgínia, devido ao próprio nome, [é] um ser intocado e narcísico, destinado a circular pelo mundo, da mesma forma que o texto literário, a se vulgarizar, a se

universalizar e até a se prostituir (daí o fato de ela ser confundida com uma prostituta no momento de sua morte). Nela entram em conflito dois impulsos contrários, um narcísico e outro, um conjunto de energias libidinais despejadas para os objetos do mundo, que geram um combate próprio do ser humano: em síntese, a personagem ficaria restrita a si mesma ou lhe caberia derramar-se sobre o mundo.

O lustre aborda, na concepção de Grossmann (1991, apud SANTOS, 2016, p. 43), “[...] o primeiro grande tema da valorização da infância e da virgindade como o da soberania de uma posição libidinal invejável, dentro da qual impera o auto-amor e o estado narcisista inflacionado, garantindo, [...] um estado de amorosidade pelo mundo”, e esse “ego enamorado de si mesmo” em Virgínia somente se desaliena no seu atropelamento (“evento” trágico coletivo), “ritual sociabilizante da morte, a passagem de uma libido do ego para uma libido objetual, a conversão do indivíduo no *socius*”.

Ao prefaciар *O lustre*, em sua oitava edição, Ana Cristina de Rezende Chiara (1992) sugere a existência de um “cruel realismo” nesse romance, diverso do realismo escolástico praticado pelos mestres do XIX, definido pela estudiosa como “indeterminado, inorganizável, onde o aleatório e o acaso [...] são constantes” (p. 1), capaz de provocar no leitor certo estranhamento que o instiga às mesmas sensações e sentimentos da protagonista (realismo ou impressionismo?), aqui aproximada por Chiara à Macabéa de *A hora da estrela*, “com a platitude da vida e a obviedade da morte”.

A tese de livre-docência de Nádia Battella Gotlib à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) é convertida, em 1995, no livro *Clarice: uma vida que se conta*, estudo biográfico-literário de riqueza e profundidade que se tornou referência nas pesquisas sobre a vida e a obra da escritora. Seguindo uma estrutura cronológica, a pesquisadora narra passagens da vida de Lispector entremeadas pela análise crítica de suas obras lançadas no respectivo momento. Gotlib (2009) sinaliza que *O lustre* é editado em 1946, quando Clarice já residia na Europa (precisamente em Berna, na Suíça, como mulher de diplomata). Virgínia, assim como Joana, nasce e se desenvolve na trama marcada pela maldade, sobretudo na infância, onde a estudiosa (assim como outros críticos) vê no relacionamento da protagonista com o irmão Daniel a presença do incesto: “[...] com [ele] [...] mantém um pacto: reuniões secretas em que experimentam certas verdades, na condição de iniciados especiais” (p. 255.) Essa personagem clariceana delineia, conforme Gotlib (p. 258, grifos nossos), “[...] a oscilação entre *dois modos de “ver” o mundo: ou pelo silêncio*, ‘modo mais interior e verdadeiro de existir’, *ou pela palavra*, ‘quando abria os olhos nada via. Senão palavras, pensamentos feitos de palavras’”.

De qualquer forma, seja no tempo da infância, em contato direto com a terra, as árvores, o riacho, a mata e a clareira, seja no tempo da cidade, em que a vida se dilui entre encontros inócuos e alguns poucos e frustrantes jantares, Virgínia aparece sob o signo do seu *estranhamento*, como mais uma personagem *de exceção*, no seu difícil processo de *ser* que se forma, consciente de que se trata de uma mulher à procura de si, mas sem se encontrar.

[...] Mas persiste sempre um “modo de ver” a personagem através da marca que lhe é mais forte: a fluidez (p. 255, grifos da autora).

Também de caráter acadêmico é o estudo de Neiva Pitta Kadota em *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector* (1997), resultado de suas pesquisas de mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Apesar de suas reflexões rumarem para as inquietações sociais da escritura lispectoriana, levantando os “momentos paródicos” e primando por “[...] redesenhar o perfil da obra de Clarice, acentuando nele um olhar que buscou também a leitura dos signos que estruturam o contexto social” (p. 10), Kadota recupera *O lustre* em alguns trechos de sua obra com comentários que desaguam em nossas inquietações. Colocando juntos *Água viva* e *O lustre* como ficções onde a linguagem opera nos seus limites para, “[...] através da trama linguístico-semântica, tentar atingir o signo icônico [...] captar o jogo da linguagem na busca de ‘inexprimir o exprimível’” (p. 36), *O lustre* é definido como um “texto pictórico e imagético”, e, para tanto, Kadota o confirma ao demonstrar, com dois fragmentos exemplificadores, o minucioso trabalho estilístico de Clarice nesse romance. Se Gotlib (2009) fala em “personagem de exceção”, Kadota (1997, p. 58) defende a ideia das “personagens-estado de Clarice”, que, a exemplo de Virgínia, “[...] articulam-se na narrativa inteiramente desfuncionalizadas, reduzidas a características atribuídas, desvinculadas de uma temporalização e de uma representação mimética do mundo”; a protagonista d’*O lustre* enquadrar-se-ia nas “personagens etéreas”, não apresentando uma função previsível na narrativa, “[...] limitando-se a sentir e refletir, distanciadas que estão dos comportamentos autômatos e estereotipados” (p. 59). N’*O lustre*

[...] Clarice prenuncia o que se constatará posteriormente: o complexo estrutural de sua obra, apontando para um projeto que se quer icônico, numa representação diagramática, perfeita em seus propósitos: uma teia, onde gritos de galo se entrelaçam, ligando os sons de sua fala de uma a outra obra, anunciando um novo despertar.

[...] Esse texto imagético e impregnado de função poética revela a teia de vozes polifônicas em que resultará a obra de Clarice – um entrecruzamento de fios/vozes que propaga as novas mensagens através das já anunciadas, questionando valores como aura, autenticidade, original e cópia, deixando em todos os seus textos o seu olhar de revés, cristalizado em um sorriso monalístico, perceptível apenas pelos menos apressados [...] (p. 121-123, grifos nossos).

Outra pesquisa biográfica sobre a escritora, publicada com o título *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector (1999), de Teresa Cristina Montero Ferreira, fruto de sua dissertação de mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), apesar de concentrar-se, mormente, em narrar a vida de Clarice, esclarecendo pontos e episódios obscuros de sua trajetória, Ferreira (apud Santos, 2008) reproduz em suas páginas algumas anotações feitas pela própria autora acerca d'*O lustre*, pretensos reparos/alterações para a segunda edição do livro (1963), o que evidencia a inquietação de Lispector em refletir sobre seu processo criativo. Dentre os mais variados itens elencados na lista para modificação, vale destacar alguns: “5- Ler tirando o que parece com Joana”; “10- Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mesmo...fazer mais limpo, mais gideano”; “13- Fazer diálogos vazios e vulgares entre as pessoas”; “14 – Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco mas dão impressão de vida e profundidade”; “15- Apagar os vestígios de qualquer achado – não explorar senão de modo diferente os achados”; “17- Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas”. (p. 45) Conforme Santos (2008), dos dezenove itens anotados, poucos foram os acréscimos ou supressões que ocorreram de fato, ao cotejar comparativamente a primeira e a segunda edição. “Vimos, por exemplo, que na primeira edição há nove capítulos e não oito como nas edições seguintes. A escritora não retirou um capítulo, mas uniu dois deles”⁶⁵ (p. 43).

Também em 1999 a Rocco torna-se a casa editorial de Clarice Lispector, e na orelha d'*O lustre* o professor Roberto Corrêa dos Santos situa o leitor diante de uma obra de “absoluta beleza”, convidando-o a “penetrar no mundo úmido das sombras”. De acordo com Santos (apud LISPECTOR, 1999, s/p, grifos nossos), “Não se trata portanto de um livro ou de uma estória a ser contada. *Trata-se de valiosa e impressionante operação de arte*”. Mais uma vez a crítica enaltece a estilística sugestiva como um dos traços revolucionários e inovadores desse romance:

Dele [d'*O lustre*], quase não se pode falar (e sim absorvê-lo), pois não contém aquelas matérias de que se servem os romances para auxiliar-nos a fixar os acontecimentos. [...] sabe o leitor que algo terrivelmente forte e de grande densidade está sendo posto em movimento, expandindo-se sem cessar, não por meio de uma

⁶⁵ A questão dos capítulos n'*O lustre* gera controversa: quase todas as críticas, desde o seu lançamento a estudos complexos, como o de Benedito Nunes (1995) e Berta Waldman (1992), discorrem que a narrativa flui sem divisão de capítulos, num discurso constante, porém, como vimos nos comentários críticos de Lispector e nas ilações de Santos (2008), Clarice segmentou sim seu romance em capítulos (primeiro em nove, depois oito), contudo sem inserir nomes, à diferença do que fez em *Perto do coração selvagem*, e talvez essa falta de títulos tenha confundido a crítica. As edições mais recentes da obra, lançadas pela editora Rocco, preservam o texto da segunda edição, por ser esta a última revisitada pela autora, e nelas encontramos oito capítulos não nomeados.

progressão de fatos, mas por experimentos da língua, o seu âmago, a um tempo polida e selvagem.

A entrada nos anos 2000 inscreve *O lustre* em várias pesquisas acadêmicas, com diferentes focos que manifestam e valorizam a face múltipla desse romance clariceano. *Clarice Lispector: linguagem, estilhaço sobre a paisagem – O Lustre* (2000), dissertação de mestrado em Estudos Literários defendida por Galvanda Queiroz Galvão junto ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), pertencente à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Câmpus São José do Rio Preto, primou uma leitura centrando-se nas relações espaço-temporais, que segundo Galvão, estão intimamente ligadas à construção das personagens e dos objetos, também colocando em pauta a linguagem e estilo densos dessa narrativa, classificando-os de barroco, à semelhança da recepção crítica de Gilda de Mello e Souza (1989).

Professor e um dos mais importantes críticos literários portugueses, Carlos Mendes de Sousa publica, em 2000, a obra *Clarice Lispector: figuras da escrita*, originalmente sua tese de doutoramento em Ciências da Literatura, na Universidade do Minho, considerado, até o presente momento, o estudo mais abrangente sobre a obra de Clarice Lispector⁶⁶. Neste estudo de fôlego, desvelando a poética clariceana, *O lustre* aparece diversas vezes nas considerações de Mendes (2012, p. 135), “[...] indiscutivelmente um dos mais densos livros da autora em sua compacta tessitura discursiva”, porém uma das narrativas “menos estruturadas da escritora”. No “Capítulo III – A noite da escrita”, Souza (2012) encontra uma ou algumas noites nos romances de Clarice, e no caso d’*O lustre* a protagonista Virgínia ganha reflexões iluminadoras⁶⁷. O clima predominante no livro é penumbroso, “crepuscular”: “O escuro aparece como prenúncio da atmosfera interiormente dominada pelo *efeito da sombra*: a atmosfera negativa [...] vai adensar-se num *clima de mistério*” (p. 209-210, grifos nossos), sendo a personagem feminina central, em suas viagens e trânsitos, regida pelo signo da “implacável desterritorialização”.

⁶⁶ No site do Instituto Moreira Salles (IMS), um dos órgãos que detém o acervo de Clarice e o responsável pelo selo da publicação da obra de Sousa no Brasil, em 2012, Eucanaã Ferraz (s/a, s/p) destaca o livro como um “marco definitivo” para as pesquisas sobre Lispector: “A exegese minuciosa de Carlos Mendes de Sousa abrange romances, contos, crônicas, cartas, entrevistas, e faz com que os textos se iluminem mutuamente. Mas *Clarice – Figuras da escrita* não se impõe apenas pelo ânimo com que se debruça sobre uma obra vasta e marcada por diferentes modalidades de escrita. O livro é, sobretudo, um mergulho da inteligência e da emoção na complexidade dos textos da autora de *A paixão segundo G.H.* Se as interpretações nascidas de tal aventura são sempre originais, é preciso observar que Carlos Mendes de Sousa mantém todo o tempo um diálogo generoso com a bibliografia produzida até então sobre a obra da autora, assim como vai buscar instrumental teórico em áreas como a filosofia, a psicanálise e a própria teoria literária”.

⁶⁷ A obra de Carlos Mendes de Souza voltará a figurar nesta pesquisa, uma vez que as ilações do autor estão em diálogo profícuo com a hipótese que se pretende comprovar com esta tese.

Virgínia é definida como um “corpo vagueante”, procurando, ininterruptamente, fundir os espaços físicos às paisagens interiores:

Virgínia vive no seu escuro (na sua noite) exilada das coisas, dos outros e de si mesma. Por isso se pode asseverar que a noite de Virgínia é o exílio de si mesma. Ela atravessa o escuro deslocando-se num espaço que simultaneamente a deixa presa dentro de si e a liberta (um dos mais fortes eixos opositivos do romance é o que põe em confronto a prisão com a dispersão). A cidade que poderia ser o lugar da fuga, da libertação, não funciona como tal. A dispersão corresponde a uma dificuldade em conseguir o seu lugar porque Virgínia é um não lugar: um vasto emparedamento de sensações sofridamente contidas (p. 216).

Em 2001, Regina Lúcia Pontieri lança *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, também resultado de suas pesquisas acadêmicas de doutoramento em Letras pela USP, e embora a estudiosa volte-se, sobretudo, ao terceiro romance, *A cidade sitiada*, para dele retirar a estranha poética do olhar que emana da escritura clariceana, d’*O lustre* faz constatações histórico-contextuais importantes. Segundo Pontieri (2010), *O lustre*, juntamente com *A cidade sitiada*, compõe o “tempo fraco” dos romances de Clarice, não no sentido de qualidade estético-literária, mas no parâmetro da recepção crítica, pois se a estreia com *Perto do coração selvagem* foi calorosa, a fase “forte” somente seria reestabelecida com a publicação, na década de 60, de *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*, romances classificados como obras de maturidade da escritora, ficando o segundo e o terceiro romance esquecidos pelos leitores e pela crítica, e, por consequência disso, tidos como menores em relação às outras ficções de Clarice, vistos, muitas vezes, como aquelas obras de ligação que unem o romance inaugural às narrativas maduras, não representando, equivocadamente, uma acrescência ao conjunto da produção artística de Lispector. Desta forma, o silêncio crítico que recaiu sobre *O lustre* e *A cidade sitiada* marca a “posição fraca” de ambos e o *locus* secundário, quase apagado, desses romances na fortuna crítica de Clarice Lispector.

A tese de doutorado em Literatura Brasileira, *Luzes difusas sobre o verde-amarelo: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector*, defendida em 2002, por Vera Lúcia Cardoso Medeiros, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS), traça um caminho analítico nada óbvio, distanciando-se de outros estudos críticos sobre a obra de Clarice ao investigar, em alguns de seus contos e romances, a representação de temas/questions de ordem social, histórica e cultural brasileira, principalmente no tocante à cidade e à experiência urbana. Intérpretes clássicos da realidade brasileira, como Antonio Candido, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Schapochnik e Roberto DaMatta, são convocados por Medeiros (2002) para refletir acerca das alternâncias/trânsitos

entre urbano e o não-urbano n’*O lustre*, o romance em que Lispector, uma autora de temática essencialmente citadina, problematiza de modo mais “detalhado e significativo” o confronto campo X cidade. Mesmo não sendo um romance regionalista, sem coordenadas indicativas dos locais onde a trama se desenrola, *O lustre* revela polos adversos, através de Granja Quieta/Brejo Alto (podendo esta ser vista como uma cidadezinha provinciana) e da urbe frenética da segunda parte da narrativa, para onde se mudam Virgínia e Daniel, e ainda de acordo com Medeiros, apesar de Clarice primar pela visada intimista, tematiza de modo ímpar (no seu olhar diferenciado para as coisas, “leitora sutil de algumas questões brasileiras”) a aristocracia rural em decadência, a presença do patriarcado, o dinheiro, a burguesia e suas convenções e os processos de modernização/urbanização, motes que dão os contornos incertos à personalidade da protagonista:

Na análise de *O lustre* e do trânsito de Virgínia entre a casa e mundo familiar – plantados em uma pequena cidade e marcados pelo patriarcalismo – e um grande centro urbano, manifesta-se uma primeira versão da maneira nem eufórica, nem saudosista de a escritora lidar com a questão. O deslocamento de Virgínia não apaga as marcas que Granja Quieta imprimiu-lhe, como se o casarão, seus móveis quebrados e aposentos vazios, mais do que espaços, fossem traços constitutivos de sua subjetividade, interferindo e agindo durante sua experiência urbana. Tais marcas, contudo, não impedirão a personagem de transitar pela cidade e adaptar-se ao seu funcionamento.

A mobilidade, marca da protagonista de *O lustre*, bem como de outras personagens inventadas por Clarice Lispector, pode ser notada nos vários lugares onde Virgínia morou durante a estada na cidade grande. [...] A experiência não é bem sucedida, e mais uma vez a natureza maleável de Virgínia provoca seu deslocamento para um quarto de pensão, no qual permanece por pouco tempo, e finalmente para o apartamento em que reside até retornar à Granja Quieta (p. 61-62).

Cláudia Mendes Nina, em *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector* (2003), obra resultante de suas pesquisas de doutoramento em Letras na Utrecht University – Holanda, acredita que *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, romances escritos total ou parcialmente no período em que Clarice residia no exterior, guardam várias características semelhantes entre si, e como o título do estudo suscita, as experiências de exílio e deslocamentos voluntários da autora estariam “estampadas” nas obras correspondentes à essa época, podendo ser classificadas em *narrativas do silêncio* ou *escritos do exílio*. Em sua segunda experiência romanesca, Lispector assume uma nova e diferente “abordagem literária”, e como escreve Nina (2003, p.73), “[...] o romance exemplifica uma desesperada busca por comunicação, em que a abundância da palavra está em permanente conflito com o silêncio”. Virgínia é, na visão de Nina, o reverso de Joana, mostrando-se uma

personagem “fluida e inconsistente”, engendrada sem “estofa”, não sendo de “lugar nenhum – nem no espaço nem no tempo”; em Virgínia não há lugar para um “eu”:

De fato, quase todas as obras de Lispector são basicamente *a história de alguém que em busca de algo. Uma busca interior, existencial*. Em *O lustre* essa procura cobre-se de apatia, uma vez que *a personagem não assume controle sobre a realidade*.

[...] Virgínia está totalmente deslocada e não consegue encontrar-se a si mesma, nem mesmo em seu mundo interior. *Ela é prisioneira das palavras que não têm*. [...]

[...] *Trancada em um presente nauseante*, o sentimento que Virgínia experimenta é inteiramente nostálgico (p. 74-75, grifos nossos).

Privilegiando as relações existentes no campo da literatura e psicanálise, a dissertação de mestrado em Estudos Literários de Ludmilla Zago Andrade, *À beira escandesciente das coisas: O lustre*, de Clarice Lispector, defendida em 2004, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), parte do título do romance como eixo fundamental da interpretação para sinalizar como este “objeto de brilho” irradia-se nos seus sentidos literal, metonímico, metafórico e topológico, construindo metáforas constantes nessa narrativa e que se disseminam em outros textos da escritora.

A coletânea de ensaios da professora e pesquisadora Vilma Arêas, reunidas em 2005, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, defende a premissa que a literatura clariceana produzida a partir de 1969, com o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, textos escritos “com a ponta dos dedos”, mantém um diálogo profundo com a obra antecedente, as “entranhas”: “Sendo de temperaturas diferentes, eles retraçam um movimento coerente e circular, embora intermitente articulando-se uns aos outros, apesar das dificuldades do que a escritora chama de “inspiração” e de seus tempos mortos” (ARÊAS, 2005, p. 15). A estudiosa detecta n’*O lustre*, romance de início de carreira literária, um episódio que pode ser interpretado como um precoce exercício de metalinguagem (que nas últimas ficções se escancara) e também uma metáfora na compreensão de toda a atividade artística da autora: Virgínia criando bonecos de barro. “Trata-se de um processo dialético e vital, banhado de ardor religioso indiferente ao perfeccionismo formal, porque a única tarefa da forma, em si mesma utópica, era ‘dizer algo que vinha tênue, obscuro e liso e isso poderia ser perigoso’” (p. 24). Nesse fragmento romanescos esclarecem-se os princípios, “práticos e intuitivos”, da escritura de Clarice, ou seja, torna-se

[...] *uma maneira de compreender o processo artístico, que aparece entrançado nos enredos, na ficção e no ato de construí-la*. Talvez uma das passagens mais claras a esse respeito seja o trecho que descreve *a modelagem dos bonecos de barro*, em *O lustre*. Era uma atividade que Virgínia menina “amava acima de tudo” e que exigia *uma atitude séria e humilde, pois tratava-se de uma espécie de milagre*. Poderia

“modelar o mundo” numa sabedoria que nascia do próprio ato de criar. A ousadia fazia-se amedrontada, levando-a a uma espécie de prece ou mea-culpa dirigida a algo que era “menos que uma visão”, que era uma “sensação do corpo”. Além disso, a prece, muito emocionada e entrecortada, era apenas pensada, “sem nenhuma palavra” (p. 22, grifos nossos).

Outro trabalho acadêmico que lança novas perspectivas de leitura sobre *O lustre* é a dissertação de mestrado de Joeline Barbosa dos Santos em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, *Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço no romance O lustre*, de Clarice Lispector (2008), onde, como quer a pesquisadora, os vários espaços que circundam a protagonista Virgínia são fundamentais (por vezes amálgamas) na construção de sua subjetividade ao longo da narrativa, indicando também possíveis caminhos/diálogos intertextuais travados nesse romance, além de encontrar, nos textos escritos subsequentes pela escritora, o que chama de “vestígios de Virgínia” em outras personagens clariceanas. Elegendo o sótão e o porão como espaços-chave no romance, Santos (2008, p. 79) acrescenta como o espaço n’*O lustre* agrega funções que extrapolam o mero ambiente de fundo cênico: “Em *O lustre*, o espaço assume um papel relevante, pois a personagem Virgínia se transforma e age de acordo com o lugar em que se encontra, que pode se considerar também uma espécie de fio condutor que leva a protagonista ao encontro consigo mesma e com seus antepassados”.

Na mais recente biografia sobre a escritora de *A hora da estrela*, lançada originalmente em língua inglesa no ano de 2009 (no Brasil, a tradução veio em 2011) e intitulada apenas *Clarice*, o biógrafo norte-americano Benjamin Moser busca elucidar as origens judaicas de Lispector, provocando controversas ao afirmar, categoricamente, que a mãe da autora teria sofrido um estupro e contraído sífilis quando a família fugia das perseguições bélicas e imigrava para o Brasil. Moser (2011) segue o mesmo traçado de Gotlib (2009), entrecruzando biografia e crítica literária, e no capítulo dezesseis, “A Sociedade das Sombras”, *O lustre* figura com destaque. Para o estudioso, “Uma das razões das dificuldades de achar um editor para *O lustre* é com certeza o fato de que ele se destaca, no conjunto de uma obra estranha e difícil como *talvez o seu livro mais estranho e mais difícil*” (MOSER, 2011, p. 260-261, grifos nossos), sendo uma das importantes obras clariceanas menos traduzidas e com poucos trabalhos críticos, se comparada aos romances e contos consagrados. Concebendo e explorando uma “linguagem poética interior” já praticada em *Perto do coração selvagem*: eis o “verdadeiro drama de *O lustre*” e da artista Clarice Lispector.

[...] *O lustre* é um todo coerente [será mesmo?] Embora seus longos segmentos tenham o intuito manifesto de descrever eventos, eles consistem quase inteiramente em longos monólogos interiores, interrompidos apenas pelo ocasional e dissonante

fragmento de diálogo ou ação. O livro avança em pequenas ondas que se encapulam em momentos de revelação. As páginas entre essas epifanias são precisamente os momentos em que o livro é mais intolerável para o leitor, que é obrigado a seguir o movimento interior de outra pessoa em detalhes tão microscópicos. [...]
 [...] a intensidade glacial do livro tem um fascínio especial. Nele Clarice chega perto como nunca de espelhar em sua prosa a experiência real de escrever, que é feita de calmarias, tédio e fastio, pontuados apenas de vez em quando por momentos de clímax e alegrias. [...] O livro é concentrado demais para ser lido com a atenção dividida, e a concentração que exige é exaustiva. [...] Somente quando lido devagar, de modo reflexivo e sem dispersão, três ou cinco páginas de cada vez, *O lustre* revela seu caráter penetrante (p. 261-262).

Márcia Romero Marçal, no artigo “A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelardiana”, publicado também em 2009 na revista *Olho d'Água* (n.2, IBILCE/UNESP), investiga as imagens poéticas no romance *O lustre* por meio da hermenêutica da metapoética dos quatro elementos proposta por Gaston Bachelard, compreendendo que os perfis psicológicos das personagens desta narrativa estão intrinsicamente ligados à imaginação poética dos elementos da natureza: a água, o ar, a terra e o fogo. Virgínia, segundo as palavras de Marçal (aprofundando colocações feitas brevemente por Sá, em 1979), vincula-se a dois elementos: a água, da qual carregará desde o início da história o adjetivo “fluida”, e ao ar, consequência de suas vertigens, desmaios e sonhos e de sua característica “evanescente”. Quanto a Daniel, seu irmão, é o contraponto por excelência, isto é, liga-se a natureza da terra, mostrando-se um ser duro, inflexível e resiste, o que o torna, em oposição à Virgínia, complementar a esta. Vicente, o namorado de Virgínia, é o fogo que, em combinação com a água, resume a relação amorosa dos dois, marcada pela alternância de conflitos e atrações, posto que Vicente deva ser visto como uma substância intermediária na aprendizagem de Virgínia em relação ao seu corpo e sua sexualidade. As várias imagens simbólicas presentes no romance revelam, consoante Marçal (2009), aspectos profundos de sua temática, e a força que as sustentam inclina-nos a enxergar nelas “pulsões inconscientes autênticas” responsáveis no processo de criação literária.

Dizer que *O lustre* é um romance dotado de uma imaginação autêntica significa dizer que suas imagens não seduzem por recompoem formas exuberantes ou, ainda, por retratarem uma preocupação estética exclusivamente formal. Sua imaginação é poética porque não racionaliza uma tradição que lhe é anterior ou subjacente, e sim a expressa justamente porque suas imagens aproximam-se da verdadeira natureza das imagens míticas. Para Bachelard, as imagens poéticas evocam devaneios primordiais, exploram mitos ancestrais, associam-se a sentimentos universais, possuem estruturas multivalentes, operam segundo uma dialética que lhes é constitutiva, são ambivalentes e realizam uma função psiquicamente fundamental: a do irreal (p. 36).

Em nossos estudos/procuras sobre *O lustre* na contemporaneidade, verificamos que este romance lispectoriano também figura em pesquisas de pós-doutoramento, como a de Ewerton de Freitas Ignácio junto à UNESP – Câmpus Assis, lançando, em 2011, um artigo resultante de seu estágio acadêmico, “Entre o campo e a cidade: *O lustre* de Clarice Lispector” (*Hispanista*, v. XII, n. 35). A análise de Ignácio se intersecciona/dialoga com a leitura de Medeiros (2002), pois os dois estudos contemplam as oscilações de “um *modus vivendi* rural e um *modus vivendi* urbano” (IGNÁCIO, 2011, p. 1), todavia, em suas reflexões, Ignácio respalda-se em outros teóricos para sustentar a sua abordagem, como Jaques Le Goff, Fustel de Coulanges e Raymond Williams, averiguando como as relações entre campo e cidade no contexto romanesco d’*O lustre* são assimiladas pela protagonista Virgínia, “[...] que deambula de um modo um tanto errante por esses dois espaços narrativos sem jamais encontrar sua tão almejada sensação de sossego, de plenitude e de realização pessoal” (p. 2).

Parece que, por mais que ela saia do campo e passe a viver experiências no universo urbano, o campo não sai dela. Postular isso, entretanto, não equivale afirmar que a personagem possua laços indestrutíveis com o contexto rural ou que, longe desse contexto, sinta-se saudosa e incapaz de viver plenamente: tanto no espaço rural quanto no urbano, tem-se a mesma mulher: vaga, fluida, inconsciente tanto dos motivos que a movem quanto do que quer para si mesma. Tanto é assim que, ao voltar para Granja Quieta, nem se despede de Vicente, embora esqueça o chapéu na casa dele: sem se despedir nem do namorado nem da cidade, deixa, no apartamento dele – metonímia da cidade – uma peça tão intrínseca ao seu vestuário, tão indispensável à sua própria caracterização. Mesmo que volte para o campo e que no momento não planeje retornar para a urbe imensa, há coisas suas que ficaram para trás, coisas que ainda deverão ser buscadas: seu chapéu e sua morte (p. 7-8).

Condição humana e máscaras da contradição: um estudo das relações de amor em *O lustre*, de Clarice Lispector, dissertação de mestrado em Estudos da Literatura apresentada por Thalita Martins Nogueira à Universidade Federal Fluminense (UFF) no ano de 2012, identifica nas personagens desta narrativa “relações emocionais absorventes e castradoras”, envoltas em batalhas na tentativa de manter seus afetos e anseios em meio às suas subjetividades em crise, típicas do sujeito contemporâneo caracterizado por uma identidade fluida e não pertencente a lugar algum, mergulhado num mundo onde “a condição humana se transformou em sinônimo de ruína” (p. 9). Como escreve Nogueira, Clarice joga ao leitor personagens que necessitam dele um novo (e desassossegado) olhar, trabalhando com dramas existenciais e as relações (ou a ausência delas) que se estabelecem entre o eu e outro/mundo, e a personagem central, Virgínia, na dificuldade de se articular com os outros, é daquelas personagens clariceanas que, inevitavelmente, experimentam “um amargo confinamento dentro de seus eus”, mantendo com os demais ao seu redor uma relação que “chega a ser

doentia”. Desta forma, Clarice Lispector é vanguardista ao discutir em seu texto temas latentes da modernidade, como o desconcerto do indivíduo frente ao mundo, suas angústias e melancolias, e a importância do outro na complementariedade do ser em construção.

Aparecendo na compilação de ensaios *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais* (2012), organizada pela professora e pesquisadora Betina Ribeiro Cunha, o texto de César Mota Teixeira, “Impasses da narrativa ou a história (não-história) da ‘coisa’ em *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*”, volta-se para os três primeiros romances de Lispector, encontrando neles prenúncios de temas e procedimentos, como “a coisa” clariceana, o “instante-já” e “como narrar”, esboçados nestas narrativas e posteriormente desenvolvidos com profundidade pela autora nas obras subsequentes. Este ensaio torna-se fundamental dentro de nossas conjecturas sobre *O lustre* uma vez que Teixeira (2012) emprega expressões como “à maneira impressionista” e “notação impressionista”, ou seja, compreende este romance de “indefinição e nebulosidade” e as “sensações fluidas e esgarçadas” de Virgínia como uma experiência ficcional que ressoa um impressionismo literário.

Virgínia vive de instantes inenarráveis: à medida que o tempo se acumula, mais se acentua o sentimento de que nada há para contar. A metáfora do *vagalume fugidio* “que desaparece” remete à *natureza do presente inapreensível*, bela antecipação do “instante-já” da narradora-pintora de AV [*Água Viva*] (p. 75, grifos nossos).

Dois trabalhos de natureza distinta (livro e dissertação de mestrado, respectivamente) surgem em 2013, agregando novos olhares a *O lustre*. *Clarice Lispector: pinturas*, de Carlos Mendes de Sousa, além de trazer ao público obras do acervo particular de Lispector e os vários quadros que esta pintou, uma faceta pouco conhecida de Clarice (dedicou-se a pintar, sobretudo, a partir da década de 70), admiradora das artes em geral, com especial predileção à pintura, Sousa interpreta obras da romancista articulando seus processos de composição, questionamento e técnica literária aos procedimentos artísticos adotados em suas telas. Mendes resgata um recorte de crítica sobre o segundo romance, disponível no arquivo Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, sem marcas que indiquem o ano e o veículo de publicação, mas certamente do período em que *O lustre* foi lançado; o crítico em questão é Guilherme Figueiredo (apud MENDES, 2003, p 65), e assim como muitos outros críticos, cedo percebeu a dimensão visual/plástica da prosa clariceana: “Um temperamento visual, sim, pois seu livro está inundado de luzes, de pinceladas de cor por cima dos sentimentos, por um prazer tátil e caleidoscópico das coisas”. Voltando-se para o plano dos contrastes da escritura clariceana, merece atenção o “impacto da diversidade rítmica”, pois obras como *O lustre* e *A*

maçã no escuro são, nas palavras de Mendes (p. 168), textos de distendido fôlego: “[...] na desmesura que nestes livros decorre de um ritmo lento, num arrastamento de camadas sobrepostas, reconhecemos quadros mais ou menos delimitados e, neles, pequenas detonações, intensos lampejos, insuspeitadas delicadezas que vêm à superfície”.

O crítico também se lembra de uma carta de João Cabral de Melo Neto, datada de 1957, onde “o poeta obcecado pelo visualismo” refere-se às leituras que fez d’*O lustre*: “[...] Creio que nenhum romance brasileiro reli em minha vida além do *Lustre* e dos do Zé Lins” (NETO, 2002, apud MENDES, 2013, p. 66), e, a despeito do possível diálogo, já constatado pela crítica, deste romance de Clarice com o poema de João Cabral, “Tecendo a manhã” (in *A educação pela pedra*), vale recuperar as considerações de Mendes ao interpretar a dinâmica sinestésica do narrador lispectoriano que poderia ter ressoado no poeta brasileiro:

O visualismo abre-se aqui a uma pregnante mescla e mesmo a uma interpenetração de sentidos, uma captação sinestésica do real. Visual, tátil, olfativa, auditiva: “(...) o risco úmido espalhava um cheiro frio pela distância, o som de um passarinho arranhava a superfície da penumbra sem penetrá-la”. A força da imagem resulta do modo como a percepção sonora se torna visual e, reversivamente, num indistinto jogo, o som se torna luz, cor: da crista vermelha para o grito lançado e do grito no escuro como seta até o aparecimento da “manhã extasiada”. Na imagem verbal, repercute o som e a luz, como quadro vivo. Aquele que é um dos mais emblemáticos poemas de João Cabral está muito próximo desta visão clariciana (p. 67).

No rastro de outros estudos, a dissertação de mestrado em Letras pela Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (FACALE/UFGD), *Representação, espaço e deslocamento em O lustre, de Clarice Lispector* (2013), defendida por Tarsila Bibiane Lima Ramos, procurou evidenciar as tensões entre representação social e ficção problematizando os vários estereótipos femininos que atravessam séculos, analisando, por meio do romance *O lustre* e da protagonista Virgínia, “[...] a representação, deslocamentos e a construção da identidade da mulher em um Brasil em transição, compreendendo como questões sociais da época, entre eles o lugar ou não-lugar da mulher, foram representados pelo texto literário de Lispector” (p. 5). O segundo romance de Clarice Lispector gira em torno de uma heroína que busca “uma “transgressão” e à desconstrução de uma identidade”, enraizada no falocentrismo e modelada pelo patriarcado:

Virgínia é o símbolo de deslocamento da identidade pessoal e social que acomete grande parte das mulheres no mundo. Clarice Lispector evidencia uma situação típica de impasse da mulher brasileira, uma encruzilhada de opções diante do que um “destino de mulher” lhe confere e do que a prática de um determinado olhar feminista revê, seja da perspectiva deslocada e naturalmente humanizada, como em Virgínia, seja da perspectiva lucidamente desconstrutiva, como em Clarice. De

qualquer forma, ambas se encontram em um momento crítico da história do contexto de vida da mulher no mundo, a primeira metade do século XX, um contexto que envolve preconceitos, opressões e desigualdades sociais.

A protagonista Virgínia traduz essa identidade tão velada e abafada da mulher contemporânea; deflagra o peso e a condição de ser mulher, paralelamente, às escolhas que faz ou deixa de fazer, e por fim Virgínia representa o mundo feminino com seus valores tão evidenciados no cotidiano de tantas mulheres reprimidas. Revela a visão de mundo da cultura brasileira que é de pura desigualdade no que se refere à mulher (p. 110).

O pesquisador desta tese apresentou, em 2015, a dissertação de mestrado em Letras (Literatura e Vida Social), *Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance O lustre* (1946), de Clarice Lispector, junto à Faculdade de Ciências e Letras (FCL- UNESP, Câmpus Assis), onde articula a construção do narrador e da personagem principal como as categorias narrativas de maior expressividade e ruptura dentro do romance, além de esboçar, rapidamente, as marcas vanguardistas nesse texto clariceano, ou seja, a presença da estética impressionista, com vistas a consolidar a qualidade estético-literária e a transgressão da prosa lispectoriana nesta narrativa, desmistificando a opinião crítica sobre a menor importância dessa obra no conjunto da produção artística de Clarice Lispector.

O ano de 2016 demarca o surgimento de quatro trabalhos acadêmicos de grande importância para a discussão/(re)posicionamento d'*O lustre* dentro do cânone literário clariceano. Bruno Miranda Santos defende a dissertação de mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) *A persistência das sombras: sonhos, devaneios e lembranças em O Lustre*, de Clarice Lispector, na FFLCH – USP, focalizando em sua leitura, de base psicanalítica, aspectos da configuração da protagonista Virgínia que são retomados e persistem ao longo da narrativa (lembranças, sonhos e divagações), principalmente traços do passado que, reconfigurados, eclodem no presente, além de abordar temas cruciais desse romance, como a infância, o desejo e a morte. “[...] o caráter instável, cambiante, ágil e ininterrupto dos pensamentos de Virgínia é repetidamente destacado, por meio de verbos no gerúndio e no pretérito imperfeito, entre outras palavras, que reforçam a ideia de movimento e presentificação” (SANTOS, 2016, p. 105).

Num estudo que estabelece o diálogo entre algumas narrativas de Clarice Lispector com a antropologia e a psicologia junguiana, Rodrigo Felipe Veloso, na tese de doutorado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), *“Sal da terra, luz do mundo”*: ritos de passagem e alquimia, caminhos de transformação em Clarice Lispector, analisa como as personagens protagonistas romanescas de *O lustre*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em seu processo de

indivíduo (autoconhecimento que perpassa os conceitos de “ritos de passagem”, de Arnold Van Gennep, e “alquimia”, proposto por Carl Gustav Jung), se constroem enquanto sujeitos introduzidos numa vida social. Em *O lustre*, a trajetória de Virgínia é regida por “um processo iniciático sucessivo”, como se tudo acontecesse, em sua vida, pela primeira vez; portanto, ela

[...] é o “*ser em si mesmo*”, o mito do eterno prazer do vir a ser, o que favorece e sugere o deleite no seu puro intuito de destruir. Assim, ela vive nessa dicotomia *fluir/destruir*, numa resolução das coisas e pessoas que a rodeiam, a fim de que viva o mito do eterno retorno e da unidade perdida, ciclo absoluto e infinitamente repetitivo de todas as coisas, de seus ritos de iniciação sucessiva. O mito da unidade perdida da protagonista pode ser compreendido com base na recusa de toda e qualquer norma social, das regras e ordens impostas. Com efeito, a repressão que porventura poderá ser desempenhada por toda a família representa a defesa dessa norma, uma vez que se apresenta sob ameaça quando antevê a possibilidade e desejo de retorno (VELOSO, 2016, p. 27-28, grifos nossos).

Ampliando e dando novos matizes à linha de reflexão iniciada por Nina (2003), Marta Francisco de Oliveira, com sua tese de doutorado em Letras (Literatura e Vida Social) pela FCL – UNESP/Assis, *Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio*, parte do segundo romance publicado por Clarice, *O lustre*, como sendo uma narrativa que inaugura uma espécie de poética do exílio, calcada em elementos das experiências e vivências da autora e de sua família (logo, partindo para uma crítica biográfica, que englobará também a leitura do romance autobiográfico *No exílio*, da irmã de Clarice, Elisa Lispector), que se estenderá para os dois romances seguintes, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, respectivamente, onde Lispector representará um “exílio tratado literariamente”, ou seja, a ficção que brota do traço cultural vivenciado. Numa poética que se expande para além do itinerário da protagonista no romance, Virgínia simbolizaria a trajetória exílica da condição humana:

[...] na narrativa a vida e seu percurso em direção à morte são a própria essência da condição exílica do ser, incansavelmente em caminho para a pós-existência, ou seja, a não-existência conforme a concepção concreta de si, cujo nascimento implica uma perda, introduz uma ausência e é consequência de uma expulsão. Virgínia é a personagem em trânsito entre vários territórios, uma espécie de exilada de todos os lugares, mesmo na cidade, de todas as relações, mesmo com o irmão Daniel: “na verdade sempre vivera como à beira das coisas” (LISPECTOR, 1995, p. 118), meio à parte, deslocada. Não obstante, parece sempre apontar na direção do ‘percurso’ final; seus movimentos de ida e vinda marcam uma trajetória em última instância solitária, apesar da ligação com o irmão. Por ser fluida, Virgínia é uma andarilha por todos os territórios literais e simbólicos que a narrativa contempla, incapaz de se concretizar em qualquer um deles. Seu espaço de ‘ser’ é tão fugidio quanto incerto, podendo se realizar apenas com sua morte. Condenada à vida, o fim de seu (in)certo exílio é a morte, o espaço semântico da ausência e da completude do ser, desfazendo o paradoxo, destino final de sua trajetória. Desse modo, Virgínia inicia uma espécie de retorno, e seu exílio, antes incerto porque difícil de definir segundo os moldes convencionais, ganha seus contornos mais precisos, desenvolvendo-se em sua relação com o espaço, representando um lugar literal que, simbolicamente, remete à

esfera íntima do ser em exílio em sua relação consigo mesmo e com o outro (OLIVEIRA, 2016, p. 198-199).

Outro projeto de pós-doutoramento (2015 a 2018) desenvolvido por Mariângela Alonso no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP (DLCV- FFLCH-USP, área: Literatura Brasileira) contempla *O lustre*, narrativa estruturada, conforme a leitura da pesquisadora, sobre o sema da água, e os primeiros resultados deste estudo foram publicados no artigo “Imagens aquosas e dimensões pulsionais em *O lustre*, de Clarice Lispector”, na *Nonada: Letras em Revista* (v. 2, n. 27, Set. 2016), e, mais recentemente, no livro *A água e as pulsões em “O lustre”, de Clarice Lispector* (2019). Também elegendo a interface literatura e psicanálise, aplicando as teorias a respeito das pulsões, de Sigmund Freud, e as reflexões sobre o psiquismo hidrante, de Gaston Bachelard, Alonso problematiza o sema da água, configurador das pulsões de morte e vida na caminhada de Virgínia. “[...] a escrita de *O lustre* aponta para o que não é dito, mas sugerido e implícito na trajetória de Virgínia, favorecendo o movimento conjunto de Eros (vida, ligação) e Thanatos (morte, rompimento), cujas existências são estabelecidas pelo conflito e conciliação constantes” (ALONSO, 2016, p. 134). A água, *arché* da procura em compreender algo inalcançável, indizível, é o elemento duplo de vida e morte dentro *d’O lustre*; “[...] em torno de polaridades, este sema reforça a essencialidade das pulsões” (p. 140), sendo a história de Virgínia um retorno às formas e universos pulsionais.

Assim, o revisitar da água reforça em todo o romance a dinâmica entre as pulsões de vida e morte, destacando, especialmente, esta última como força motriz do enredo, a qual resiste e se desdobra, retornando imersa ao silêncio da personagem, além de figurar imiscuída em descrições de fatos, comportamentos e objetos que rondam o seu itinerário, desde a infância em Granja Quieta até a vida adulta na cidade grande. [...] A intensidade das pulsões de vida e de morte ressoa no psiquismo humano e potencializa a luta contínua entre situações de construção e destruição, conjunção e disjunção. Nesse embate, cabe lembrarmos a força criadora que emana da pulsão de morte, causando a incidência de novas formas e repetições renovadas (p. 136-137).

Dentro da recente proposta de Benjamin Moser de levar a literatura clariceana para o mundo, traduzindo aos poucos toda a obra da escritora brasileira para a língua inglesa, *O lustre* surge em 2018 como *The chandelier*, tradução do próprio Moser em parceria com Magdalena Edwards, recebendo destaque e avaliação positiva em duas críticas no prestigiado jornal norte-americano *The New York Times*. Na primeira, da jornalista e crítica literária Parul Sehgal, sob o título “‘The Chandelier’ Offers an Early Glimpse of Clarice Lispector’s Power”, publicada na seção *Book Review*, de 27 de Março de 2018 do referido periódico, vemos o entusiasmo dos americanos em (re)descobrir na escrita de Lispector um dos “verdadeiros

acontecimentos literários do século XXI”, chegando mesmo a sentenciar que “Ninguém se parece com Lispector [...]. Ninguém pensa como ela” (s/p); Sehgal situa o leitor acerca do estilo ressignificador e complexo de Clarice, e algumas expressões suas empregadas neste ensaio tangenciam-se à problemática desta tese: *O lustre* é um livro “excepcionalmente exigente”, “irregular e glacial”, podendo ser classificado como “o corpo inteiro de Lispector”; as páginas deste romance são “densamente envernizadas com descrição” e “arpejos de pensamento e percepção” se fazem ouvir nesta escritura singular. A repercussão desta leitura de Sehgal também motivou o editor Gregory Cowles a inserir o título na lista dos dez sugestões de leitura da semana na famosa coluna da mesma *Book Review*. Em 08 de Junho de 2018 é a vez do crítico Martin Riker também proferir palavras favoráveis na resenha “Clarice Lispector’s Second Novel Charts a Woman’s Existential Awakening”. Segundo Riker (s/p), existe um “sentimento de ‘paralização’” em *The chanderlier* e em toda a ficção de Lispector que a perfila, no século XX, apenas ao irlandês Samuel Beckett no autoexame exaustivo de sua dramaturgia. Escritura “novamente implacável, exultante”, este romance “É um derramamento lírico de sensações e percepções”, e esquadrinhando com destreza este segundo livro de Clarice, Riker entende que o transcorrer do tempo de dá rapidamente por um “turbilhão impressionista”, mais uma vez nos apontando o impressionismo como um dos condutores desta narrativa ficcional.

Ao cotejar e sistematizar a fortuna crítica produzida em torno do segundo romance de Clarice Lispector, *O lustre*, percebeu-se que o relativo silêncio crítico que abafou o romance ao ser lançado, em 1946, foi, ao longo das décadas, se dissipando ao ser revisitado, com leituras cada vez mais profundas e instigantes, o que reforça o caráter plurissignificativo desta obra clariceana. As múltiplas interpretações do romance recaíram em investigá-lo à perspectiva de diversas vertentes e teorias, com uma predileção especial para os estudos que interseccionam o texto literário com a psicanálise. Embora os pesquisadores venham se voltando mais a esse romance, *O lustre* ainda continua sendo um dos livros de Clarice menos estudados e lidos pelo grande público, se comparado às obras como *A paixão segundo G.H.* ou *A hora da estrela*, romances já canonizados pela crítica. Assim como em *Clarissa*, de Erico Verissimo, a ressonância do impressionismo n’*O lustre* foi identificada e rapidamente comentada pelos críticos, deixando entreaberta essa lacuna crítica que precisa ser discutida e melhor problematizada, haja vista que a estética impressionista nestes dois romances brasileiros é uma chave de leitura valiosa na (res)significação dessas duas obras inaugurais dos projetos literários de Verissimo e Lispector.

CAPÍTULO II

NOS LIMIARES DO *BILDUNGSROMAN* E DO ROMANCE LÍRICO:

CLARISSA E O LUSTRE

*Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. Estava perdido
numa cidade que jamais vira. Recostou-se a um poste e ali ficou
a sacudir a cabeça dum lado para outro, como para dissipar o nevoeiro que
lhe embaciava as ideias. De olhos cerrados, procurava desesperadamente
lembrar-se, e esse esforço lhe atirava o espírito em abismos
vertiginosos, em sucessivas quedas no vácuo...
Quem sou? Onde estou? Que aconteceu?
(Erico Verissimo, In Noite)*

*– Sabe, Lóri, disse ele agora sorrindo. Depois que encontrei você umas
três ou quatro vezes – por Deus, talvez tenha sido exatamente da primeira
vez que vi você! – pensei que poderia agir com você com o método de
alguns artistas: concebendo e realizando ao mesmo tempo. É que de início
pensei ter encontrado uma tela nua e branca, só faltando usar os pincéis.
Depois é que descobri que se a tela era nua era também enegrecida por
fumaça densa, vinda de algum fogo ruim, e que não seria fácil limpá-la.
Não, conceber e realizar é o grande privilégio de alguns.
Mas mesmo assim não tinha desistido.
(Clarice Lispector, In Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres)*

*Era junho, e o tempo estava magnífico. O céu estava azul, as cotovias
voavam bem alto sobre o trigal verdejante, todo o campo me parecia muito mais
belo e pacífico do que eu jamais o vira. Ao longo do caminho, distraíam-me
muitas imagens agradáveis da vida que eu haveria de levar ali, e da mudança
para melhor que sofreria meu caráter quando eu tivesse a meu lado uma
presença a me guiar, com uma fé simples e uma sabedoria natural que eu bem
conhecia. Elas despertavam em mim uma emoção terna, pois meu coração
estava suavizado por aquele retorno, e era tal a mudança ocorrida em mim que
eu me sentia como o viandante que volta para casa descalço depois de uma longa
viagem, com muitos anos de duração.
(Charles Dickens, In Grandes Esperanças)*

*Abre os olhos e encara a vida! A sina
Tem que cumprir-se! Alarga os horizontes!
Por sobre lamaçais alteia pontes
Com tuas mãos preciosas de menina.*

*Nessa estrada da vida que fascina
Caminha sempre em frente, além dos montes!
Morde os frutos a rir! Bebe nas fontes!
Beija aqueles que a sorte te destina!
[...]*

(Floribela Espanca, “A uma Rapariga”, In Charneca em flor)

2.1 Literatura comparada: preâmbulo(s), problematizações, abordagens

[...]
Nunca minuets nem bacanais!
Somos farandulas?
Somos lanceiros?
Somos quadrilhas?
Que somos nós!?
Pronomes pessoais.

(Mário de Andrade, “Danças - III” (1924), In *Poesias Completas*)

Como um dos mais decisivos e lúcidos intelectuais brasileiros do decênio de vinte, Mário de Andrade, dentro de sua poética, estava bastante convicto do que representava a literatura brasileira num contexto mais amplo, englobando as letras universais. Embora partilhasse, com Oswald de Andrade e outros da Semana de 22, o desejo de criar e solidificar uma literatura tipicamente nacional, Mário compreendia que a nossa literatura, pelas suas origens recentes atreladas a um sistema colonial, também surgia inserida e marcada pela tradição literária europeia/ocidental. Diante dessa inegável presença, algumas premissas de Mário de Andrade no poema acima referenciado, como “Dançam os pronomes pessoais” ou “Tudo é girar, tudo é rodar”, nos redimensiona a pensarmos nossa literatura não como mera e passiva reprodução de modelos e técnicas estrangeiras, mas um produto estético que sabe mover (dançar) os códigos linguístico-artístico-literários existentes e deles extrair o sumo para a criação de uma obra de arte própria. Deste modo, a literatura produzida na América Latina, e conseqüentemente, no Brasil, não pode ser vista como uma simples imitação de um *minuete* (dança de origem francesa) e nem mesmo de um bacanal (festa em honra ao deus romano Baco, onde impera a libertinagem e devassidão), pois, como nos esclarece Mário, “Tudo gira/Tudo vira/Tudo salta”, e nesse compasso/intercâmbio fértil (“cruzamento intenso de culturas”, no dizer de Candido [1996]) a literatura brasileira “dança” e “vence” no cenário da literatura mundial. Somos pronomes pessoais! Em um país como o nosso, subsistirá, portanto, “uma espécie de comparativismo não intencional, elementar e ingênuo” (CANDIDO, 1996), bom fruto disseminado em toda a produção literária e nas reflexões teóricas, e responsável pela heterogeneidade da formação da literatura nacional.

Em termos de crítica literária, as considerações de T.S. Eliot no antológico ensaio “Tradição e talento individual” (1919) nos redimensionam a compreender a literatura nacional como um fenômeno integrado a um sistema literário emoldurando dentro da tradição ocidental/eurocêntrica. O núcleo de seu pensamento crítico se faz ouvir na produção literária brasileira quando sentencia que a tradição e as obras clássicas precedentes tornam-se

substâncias elementares na constituir de uma nova literatura, remodelando-as conforme suas intenções. Apesar das considerações de Eliot estarem pautadas no fazer literário do poeta (ele é um dos grandes nomes da poesia norte-americana e universal), estão em plena consonância com as mais diversas manifestações literárias. Ampliando e desconstruindo o conceito de tradição, esta não é algo simplesmente herdado pelo artista, “[...] e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p. 38), reafirmando a máxima conhecida que por trás de um grande escritor sempre existe antes um grande leitor. Para o crítico americano, porém, a tradição não se move unilateralmente, e sim dialeticamente, ou seja, “[...] o passado dev[e] ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (p. 40). A tradição (o cânone, em seu “sentido histórico”) e o talento individual (a “essência peculiar do homem”) intercambiam-se a todo o momento e delas surgem o novo que ressoa e revive as vozes do passado:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimulá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e novo (p. 39, grifo do autor).

Antonio Candido (1996, p. 211) ratifica na crítica literária brasileira o processo dialético que rege a produção nacional ao afirmar que “[...] estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, propondo, com sua perspectiva sociológica, o perene diálogo entre o “localismo” e o “cosmopolitismo”, segundo o qual existe uma “integração progressiva da experiência literária e espiritual através da tensão entre os dados locais (que se apresentam como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se revelam como forma de expressão)” (2014, p. 117). Embora reconhecendo como Oswald de Andrade o “vínculo placentário” entre a literatura brasileira e as literaturas europeias, Candido (p. 151, grifos nossos) desloca o ângulo de visão dos correlatos influência/dívida/dependência para “[...] uma forma de participação e de contribuição a um universo cultural ao qual pertencemos, que ultrapassa as nações e os continentes, permitindo a *reversibilidade das*

experiências e a circulação dos valores”, e o que antes era taxado de imitação transforma-se em assimilação criativa.

Uma das frases de epígrafe que Silviano Santiago recupera para o seu basilar “Apesar de dependente, universal” é de Paulo Emílio Sales Gomes (1973) e cai como uma luva para (re)considerar criticamente a literatura brasileira pelo prisma comparativo⁶⁸: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. *A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro*” (grifos nossos). Novamente a pedra de toque é a dialética, indo mais fundo ao estabelecer a *diferença* como único valor crítico que o texto dependente pode introduzir em relação ao modelo, à fonte original (se é que podemos falar aqui em originalidade quando refletimos a literatura como uma “contínua reescritura”), ampliando, desta forma, o “horizonte limitado do conhecimento artístico” da literatura brasileira. “O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra” (SANTIAGO, 1978, p. 23), assimila-os inquietamente, muitas vezes agride-os, aprende com eles e com eles produz uma reação: a nova obra.

Outro grande estudioso brasileiro cujas ilações determinam vislumbrar na literatura brasileira um fértil (e crítico) diálogo com a tradição antecedente é Haroldo de Campos (2006, 2015), que assim como Candido e Santiago, procura “resolver” o nacional por meio do “relacionamento dialógico e dialético com o universal”. Desde seus primórdios, nossa literatura é “[...] uma articulação diferencial com um código universal extremamente sofisticado” (2015, p. 198), um rico processo de tradução criativa, isto é, uma *transcrição*.

Campos (2006, 2015) emprega como exemplo Machado de Assis para explicar como se concretiza esse “nacionalismo modal, diferencial”, todavia não estaremos incorrendo em erro ao atribuir suas palavras a Erico Verissimo e Clarice Lispector, “ex-cêntricos” que, nos jogos de alteridade e autocrítica, articularam expressivas produções artísticas com os “signos em rotação” da tradição ocidental por meio de uma “[...] leitura seletiva e crítica do código literário universal a partir do contexto brasileiro, mas também de uma óptica extremamente pessoal”. (2015, p. 202), o que se tornará mais evidente na leitura que iremos propor do impressionismo literário e a aproximação destes autores díspares por meio de uma estética da arte ocidental em comum nas suas obras.

⁶⁸ Dentre os vários volumes que se debruçam sobre os estudos comparativos, duas obras brasileiras são didaticamente indispensáveis para compreender as origens, vertentes e transformações da literatura comparada enquanto método analítico: *Literatura Comparada* (1986), de Tania Franco Carvalhal, e *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica* (1997), de Sandra Nitirini.

A literatura comparada enquanto método para os estudos literários vem sofrendo significativas transformações nos séculos XX e XXI, atendendo às demandas na ampliação das diferentes formas de abordagem do comparatismo na contemporaneidade, e dentre as cinco modalidades que Alós (2012, p. 10, grifos nossos) nos sugere, àquela que mais corresponde aos nossos anseios, nestas primeiras análises comparativas, seja a primeira, ou seja, a comparação visando problematizar os “Estudos dos gêneros literários, suas formas e sua evolução ao longo do tempo. [...] desdobram-se abordagens específicas e frutíferas, tais como em *teoria dos gêneros literários e a narratologia*”, privilegiando a comparação temática como metodologia capaz de alargar os horizontes interpretativos das obras em foco. Consoante o posicionamento de Bergez (2006, p. 117-118), a noção de tema é crucial ao crítico, posto que coloca o texto em evidência, fazendo com que este tome forma, todavia o tema não existe sem a presença concreta do texto: “O tema é o ponto de cristalização do texto, dessa intuição de existência que o ultrapassa mas que, ao mesmo tempo, não existe independente do ato que o faz aparecer...”. A crítica temática, portanto, estará sempre “atenada” a tudo aquilo que se prende a uma determinada dinâmica da escrita em um texto. O “tema” será o responsável por fornecer um ou mais elementos de significação (ou inspiração), permitindo a comparação de obras de autores diferentes a partir de um mesmo “índice” (idem, p. 99).

El análisis del tema así considerado constituye un importante interés de la investigación tematólogica por su relación directa con las obras concretas. Pero el estudio paralelo de los motivos puede ser también de gran ayuda a la investigación comparada de los temas, especialmente si, como sugiere Guillén, el análisis se dirige precisamente a poner de manifiesto la originalidad temática de cada obra concreta frente a la uniformidad general de los motivos (NGAMBA, 2014, p. 10).

No esforço de vislumbrar como Erico e Clarice, respectivamente com *Clarissa* (1933) *O lustre* (1946), souberam articular um diálogo proveitoso com o cânone ocidental precedente, valendo-se criativamente dele para engendramos obras onde estão impressos seus estilos e visões de mundo, alvitra-se comungar com a estratégia de leitura que Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 97) nos sugere: “[...] proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra”. As considerações e esclarecimentos em torno da problemática instaurada se darão por meio das seguintes abordagens iniciais: recuperar o conceito, surgimento e as características do *Bildungsroman*, ressaltando alguns exemplos para ilustrar como esse gênero foi se transformando até chegar à modernidade com novas faces; investigar os traços do

chamado romance lírico e realçar obras que se harmonizam dentro desse gênero híbrido moderno.

Após situarmo-nos, neste primeiro momento, diante de estruturas e técnicas eminentemente europeias, seguir-se-á para os textos literários em questão, procurando empreender análises comparativas temáticas que desvendem como esses procedimentos e estéticas estrangeiras, nas penas de Verissimo e Lispector, foram apropriados e figuram dentro da poética inventiva de cada autor. Os dois romances serão interpretados separadamente, porém sempre procurando estabelecer diálogos de divergências e convergências entre si no que tange aos recursos e “caminhos” (princípios e formas de composição) que os dois escritores brasileiros percorreram na construção das suas narrativas. Para tanto, o par dicotômico aristotélico conteúdo (substância, tema) X forma (linguagem) literária será “desmembrado” para facilitar as elucubrações. A hipótese que se levanta e pretende-se constatar é esta: o *Bildungsroman* seria o ponto de partida dos autores no plano da expressão do conteúdo, enquanto traços do romance lírico estariam concretizando a forma romanesca. Na formulação de Antonio Candido (2014, p. 40, grifos do autor), “[...] os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*”.⁶⁹ Os estudos acerca do romance lírico dos espanhóis Darío Villanueva (1983) e Ricardo Gullón (1984) entreveem as correspondências entre essa modalidade romanesca e a narrativa de formação, sendo o romance lírico “[...] una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística personificada en un personaje emblemático, alter ego del autor” (VILLANUEVA, 1983, p. 14), o ápice de um processo romanesco de busca de autoconhecimento que se instaura numa “[...] lucha intestina entre las imágenes y contradicciones que se forja un individuo sobre el mundo” (AGUILAR, 2010, p. 68).

Destarte, estes serão os primeiros passos dados na empreitada de trazer à baila a face polissêmica e poliédrica dessas duas obras precursoras do *canon* de Erico Verissimo e Clarice Lispector, ressignificando-as e resgatando-as do seu lugar de esquecimento em seus respectivos projetos estético-literários. *Clarissa* e *O lustre* são narrativas de personagens

⁶⁹ Enquanto elementos fundamentais da obra literária, o conteúdo representa uma *realidade abstrata* (os significados imateriais), enquanto a forma uma *realidade concreta*; o conteúdo (o narrador e as personagens de um romance, por exemplo) fixa-se por meio da forma (palavras, frases, orações, recursos estilísticos), assim, separar estes dois preceitos torna-se uma questão da teoria da literatura, pois, como nos esclarece Amora (2004, p. 58), “[...] além de serem concomitantes no espírito do autor, uma vez criada a obra, passam a ser inseparáveis”, ou seja, conteúdo e forma são uma unidade indissociável, “[...] discerníveis apenas logicamente pois na realidade decorrem do impulso criador [...]” (CANDIDO, 2014, p. 40).

femininas em busca constante de suas identidades, e como se verá em seguida, romances tão distantes e próximos entre si.

2.2 *Bildungsroman*: rumo à modernidade

Um fato maravilhoso para refletir é que toda criatura humana é constituída para ser o grande segredo e o mistério para todas as outras.
(Charles Dickens)

A justaposição dos radicais alemães *bildung* (formação, educação, cultura) e *roman* (romance) pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, em 1810, inicialmente como interpretação da obra filosófica *Das Leben Schleiermachers* (A vida de Schleiermacher), publicada em 1870 pelo idealista Wilhelm Dilthey, e dez anos depois, associando o novo vocábulo ao romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meisters), lançado na Alemanha entre 1795 e 1796 por Johann Wolfgang von Goethe, estabeleceria as bases e paradigmas de definição desse gênero romanesco ou subgênero narrativo na historiografia literária (MAAS, 2000). Segundo François Jost (apud PINTO, 1990, p. 10), “[...] esse gênero não constitui uma categoria isolada principalmente em se tratando da narrativa moderna”, marcada pelo intenso hibridismo de gêneros, deixando-se apropriar pelos mais diversos tipos romanescos, seja o histórico, o regionalista, o social e mesmo o psicológico. O que está em relevo num *Bildungsroman* é, consoante Mikhail Bakhtin (2003), “a imagem do homem em formação no romance”. A referida obra de Goethe⁷⁰ se tornou protótipo ou modelo arquetípico do gênero *Bildungsromane*, romances que assim poderão ser nomeados principalmente devido ao seu conteúdo, que “[...] representa a formação do protagonista em seu início de trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (MORGENSTERN apud MASS, 2000, p. 19), aprendizagem esta que se estenderá para os leitores de maneira mais ampla do que nos outros tipos de narrativas.

O “Bildungsroman” é caracterizado como tal a partir, não se sua estrutura formal, mas sim dos elementos temáticos da obra. Jost define o “Bildungsroman” como o romance de adolescência [...] Os acontecimentos desse período de formação sucedem-se no “Bildungsroman” sem um princípio estruturador firme e sem

⁷⁰ Para saber mais sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* enquanto marco crucial do *Bildungsroman*, ver o livro de Wilma Patricia Maas: *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*, onde a estudiosa realiza uma acurada pesquisa que perpassa desde a criação e o estabelecimento do conceito de *Bildungsroman*, as várias críticas em torno desse livro de Goethe, a interpretação da obra como paradigma do *Bildungsroman* e a tradição posterior a *Wilhelm Meister*, incluindo a brasileira.

apresentarem uma sequência lógica. É o herói, entretanto, em suas reações e atitudes frente aos eventos e ao mundo exterior, quem serve de princípio unificador da narrativa (Jost, 103-104). Assim o “Bildungsroman” apresenta as conseqüências de eventos externos sobre o herói, registrando *as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre*. Há uma ênfase, portanto, no *desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior* (PINTO, 1990, p. 10, grifos nossos).

Ainda no tocante às particularidades consideradas fundamentais que tornariam um romance um típico *Bildungsroman*, os críticos alemães Jürgen Jacobs e Markus Krause (apud NETO, 2005, p. 187, grifos nossos) assim pontuam:

O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma sequência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim *um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo*. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de *sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas*, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. *Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política*.

Todos os traços elencados pelos críticos têm como farol o *Wilhelm Meister*, de Goethe, e embora o termo *Bildungsroman* tenha se difundido rapidamente entre as literaturas europeias e, posteriormente, nas americanas, convertendo-se uma valiosa estratégia teórico-interpretativa flexível para os romances que apresentam uma história de desenvolvimento pessoal, Maas (2000, p. 24) insiste em não perder de vista a perspectiva temática e a composição estética do modelo alemão; sendo assim “[...] há obras que são *Bildungsromane* em maior ou menor medida, dependendo de sua maior ou menor semelhança com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*”.

Ao concluir que “[...] o ‘Bildungsroman’ retrata, afinal, o processo durante o qual se aprende a ser ‘homem’, ou seja, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem masculina” (PINTO, 1990, p. 11), Cristina Ferreira Pinto, no seu *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, traça uma pergunta ressignificadora: “Por que essa quase total ausência da mulher como protagonista central no ‘Bildungsroman’?” (p. 12). De fato, se voltarmos para as listas que os críticos até então propuseram de exemplos de *Bildungsroman*, não encontraremos personagens femininas ocupando a cena principal em seu processo de aprendizagem⁷¹, o que reforçaria o pensamento de Ellen Morgan (1972, apud

⁷¹ Bakhtin, em sua *Estética da criação verbal* (2003), enquadra os seguintes exemplos representativos de *Bildungsroman*, todos com protagonistas masculinos: Antiguidade – *Cirópédia*, de Xenofonte; Idade Média – *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach; Renascimento – *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais; Romantismo – *Emílio*, de Jean-Jacques Rousseau; *Wilhelm Meisters*, de Goethe; *David Copperfield*, de Charles

PINTO, 1990, p. 13): “The *Bildungsroman* is a male affair” (“O *Bildungsroman* é um assunto masculino”), e quando a protagonista é uma mulher nesse tipo de romance, sua formação ficaria restrita a preparar-se para o casamento e a maternidade, sempre com desfechos fracassados (isso antes do surgimento do romance “neofeminista”, proposto por Morgan):

Assim, enquanto o herói do “*Bildungsroman*” passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo* colocando-se em uma posição marginal. [...] seu “aprendizado” se daria dentro de um espaço bem delimitado [...] os limites do lar e da família, não havendo margem para o seu crescimento interior. [...] à mulher se impunha uma atitude estática, passiva (p. 13-14).

Rastreando, por meio dos estudos de Pratt, Labovitz e Buckley, a existência de uma tradição feminina do *Bildungsroman* (a maioria escritos por mulheres, mas com alguns romances também escritos por homens, e aqui poderíamos incluir *Clarissa*, de Erico Verissimo) e a redefinição do gênero por meio dessas críticas, Pinto (p. 14) enumera as características que convencionalmente se estabeleceu como definidoras desse gênero, porém adverte a insuficiência/inadequação das mesmas para abarcar o *Bildungsroman* feminino, atestando as transformações que o gênero sofreu/sofre nas mãos dos escritores. São elas:

[...] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (“the larger society”), auto-educacação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente.

Os dois romances brasileiros que serão estudados se aproximariam, grosso modo, à primeira classificação sugerida por Abel, Hirsch, Langland e Pratt (apud PINTO, 1990, p. 15): “[...] ‘romance de desenvolvimento’, ou ‘*Bildungsroman*’ propriamente dito”, uma vez que narram a infância ou a adolescência das personagens femininas, seu desenvolvimento físico e também interior (emocional, psicológico e intelectual), na constante busca de integração social das protagonistas. Porém, como poderemos constatar nas leituras de *Clarissa* e *O*

Dickens; *Infância, Adolescência e Juventude*, de Leon Tolstói; *Jean Christophe*, de Romain Rolland; *A montanha mágica*, de Thomas Mann, etc. A extensa lista proposta por Maas (2000), baseando-se em enciclopédias e outras fontes críticas, também recupera exemplos de *Bildungsroman* anteriores ao clássico goethiano, reflexo do alargamento e flexibilidade desse gênero; todas as personagens centrais são homens. Eis apenas alguns exemplos: *Simplicissimus* (1668), de Eschenbach; *Tom Jones* (1747), de Henry Fielding; *Hesperus* (1795), de Jean Paul; *Herman e Ulrike* (1780), de J. C. Wezel; *Heinrich von Ofterdingen* (1780), de Novalis; *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (1821-1829), de J. W. Goethe; *Sartor Resartus* (1833-1834), de Thomas Carlyle; *Henrique, o verde* (1854-1855), de Eduard Mörike; *O pastor da fome* (1864), de Wilhelm Raabe; *Siddharta* (1922), de Hermann Hesse; *O tambor* (1954), de Günter Grass e *Felix Krull* (1954), de Thomas Mann.

lustre, a “[...] integração pessoal e integração social são incompatíveis para a protagonista do “romance de aprendizagem” tradicional” (p. 16), obras que estariam relacionadas ao termo “truncated *Bildungsroman*” indicado por Labovitz, pois “[...] começam como ‘Bildungsromane’ potenciais mas terminam por não mostrar o pleno desenvolvimento da personagem” (idem).

O “*Bildungsroman*” feminino é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, na realidade. Ao nível de revisão do gênero, o “romance de aprendizagem” feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em “*Bildungsromane*” masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança a integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a *não* integração da personagem no seu grupo social (p. 27).

Na tradição literária nacional, regido sob o signo da modernidade, o *Bildungsroman* constitui-se num modelo adotado por autores bastante diferentes em seus estilos e concepções literárias. Raul Pompéia (*O Ateneu* - 1888), Mário de Andrade (*Amar, verbo intransitivo* – 1927), José Lins do Rego (os romances do “ciclo do açúcar”), Otávio de Faria (*Mundo dos Mortos* – 1937), Lúcia Miguel Pereira (*Amanhecer* – 1938), Raquel de Queiroz (*As três Marias* – 1939), Clarice Lispector (*Perto do coração selvagem* – 1944) e Lygia Fagundes Telles (*Ciranda de Pedra* – 1954) são alguns exemplos da presença do romance de formação ou aprendizagem no Brasil (PINTO, 1990; MAAS, 2000), e pela diversidade dos escritores e obras mencionadas podemos comprovar como esse gênero se deixa apropriar por variadas abordagens, no bojo da sua constituição híbrida. O *Bildungsroman* não é, portanto, somente um fenômeno literário, mas também discursivo, com seu conceito em constante movimento: “[...] é apenas pela compreensão do *Bildungsroman* como um objeto formado predominantemente por manifestações discursivas que se poderá legitimar a existência de um *Bildungsroman* diferente a cada período histórico-cultural, a cada núcleo formador de significado” (MAAS, 2000, p. 262).

A palavra de ordem quando se for interpretar um romance pelo instrumental que privilegia o *Bildungsroman* é diferença(s), ou seja, voltar-se para o modelo tradicional de romance de formação procurando encontrar no(s) romance(s) moderno(s) as distinções, transformações e inovações que o gênero passou, e, desta forma, evidenciar como a nova obra atualiza e torna *perene* o *Bildungsroman* nas literaturas.

2.3 Entre prosa e poesia, a narrativa pulsando poeticidade: o romance lírico

*O estilo é a poesia na prosa, quer dizer,
uma maneira de exprimir que o pensamento não explica.*

(Émile-Auguste Chartier ALAIN,
In *En lisant Balzac*, Laboratoires Martinet, 1935)

A página em branco de um escritor pode deixar-se “manchar” por linhas fluidas ou versos condensados, graficamente configurando, aos olhares em relance, prosa ou poesia. A expressão literária é concebida por cosmovisões diferentes, soluções artísticas encontradas para materializar os impulsos criativos e a maneira como o autor projeta-se esteticamente diante do mundo. Engendrar um romance ou aventurar-se na escritura de poemas seriam, desta forma, atitudes levadas a cabo por essências literariamente excludentes, não comunicáveis. Entretanto, como tentaremos elucidar nas páginas seguintes, prosa e poesia não são perspectivas adotadas em formatos puros, estagnadas, posto que se interseccionam na manufatura dos gêneros literários, e, embora apresentem características interiores distintas que podem facilitar na taxonomia dos gêneros lírico, épico (narrativo) ou dramático, o discurso artístico da prosa e da poesia, em maior ou menor grau, sempre estabeleceram correlações, mais sensíveis na modernidade pelo acentuado hibridismo de gêneros, no qual o romance lírico, subgênero narrativo ascendente com o advento do moderno, é um sinal inequívoco.

Num primeiro e breve momento, para fins didáticos e esclarecedores, consideremos a prosa literária conduzindo-se sempre por caminhos contrários à poesia, como orientações em conflito. O discurso prosaico estabelece uma “equação objetiva”, caracterizando-se como expressão do “não-eu”, ou seja, o interesse recai no objeto e não no sujeito, traçando um movimento de saída do “eu” para o mundo concreto, de onde emana o histórico, o descritivo e o narrativo, os outros “eus” (MOISÉS, 1968). Segundo Northrop Frye (1973, p. 259), “A prosa literária resulta do emprego, em literatura, da forma usada para a escrita discursiva ou assertiva”, valendo-se de uma linguagem basilarmente denotativa para engendrar um microcosmo ficcional cujo ponto de partida é a realidade circundante do escritor, de onde este extrairá o sumo para a sua imaginação. “Narrar em prosa não é acima de tudo escrever, é *conceber o mundo*” (ECO, 1989, p. 243, grifo do autor), e, para tanto, o ficcionista ocupar-se-á de observar, selecionar e transfigurar os elementos de que dispõe, orientando-se pelo signo da logicidade e abeirando-se da linguagem filosófica (MOISÉS, 1968). Entretanto, como alerta Frye (1973, p. 259), “[...] qualquer tentativa de dar dignidade literária à prosa imprime

nela, provavelmente, alguns característicos do verso”, deixando, portanto, evidente que o substrato de toda e qualquer manifestação literária é poético, como se “[...] Literatura e Poesia se confundissem numa só entidade, da qual o romance, o conto, a novela, o poema seriam tão somente as manifestações formais” (MOISÉS, 1968, p. 247).

É preciso, porém, mergulhar no âmago da prosa e da poesia para observar que mundividência elas carregam dentro de si. Não é raro poesia e prosa estarem juntas na mesma obra. Esse fato se justifica porque, além de não serem posições estanques, pois nem sempre sabemos onde termina o ‘eu’ e começa o ‘não-eu’, e vice-versa, *ambos se nutrem da mesma seiva subjetiva e deformadora da realidade* (TOFALINI, 2013, p. 84, grifos nossos).

As várias tentativas de definir e estabelecer as características do fenômeno poético têm ocupado críticos, filósofos e autores das mais variadas épocas e linhas analíticas, e a complexidade desta pauta nos estudos de literatura fomentam as discussões em torno das fronteiras difusas entre os gêneros literários. Existe um mistério inebriando a poesia, algo de transcendental, divino, que dificulta a apreensão de sua essência; é por esses trilhos que o filósofo Georg W. F. Hegel e o poeta moderno Stéphane Mallarmé, distantes entre si, buscaram compreender o(s) enigma(s) da poesia. De acordo com Hegel, em sua obra *Estética*, “[...] a criação poética é uma conciliação que se efetua, antes, sob a forma de uma representação espiritual, mas no próprio seio da fenomenalidade real” (1980, apud TOFALINI, 2013, p. 61). Mallarmé, em missiva dirigida a Léo d’Orfer, datada de 27 de junho de 1884, discorre que “A Poesia é a expressão, por via da linguagem humana levada ao seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência: ela dota assim de autenticidade nossa permanência neste mundo e constitui a única tarefa espiritual” (apud BOSI, 2000, p. 262). Paul Valéry, poeta contemporâneo de Mallarmé, diferencia a linguagem poética da linguagem comum, sendo aquela extremamente arbitrária, problematizando a própria convenção que é a língua, constituindo-se, assim, em metalinguagem, “alquimia do verbo”: “Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*” (VALÉRY, 1991, p. 208, grifo do autor, apud PIRES, 2006, p. 43).

A subjetividade, polivalência e musicalidade dos signos linguísticos estarão conjugadas no reino da poesia para dar vazão ao “eu” profundo e aos recônditos psíquicos do sujeito, que se concretizarão por meio de uma linguagem ambígua preñe de sentidos e sugestões, tornando universais as “verdades subjetivas” que brotam do mais íntimo do artista. Destarte, é notório que “[...] a poesia está primeiramente ligada à expressão dos sentimentos e das emoções, e que esses sentimentos e essas emoções são particulares, embora isso seja

geral” (ELIOT, 1972, p. 33), e é justamente neste caráter universalizante da boa poesia que repousa um dos seus segredos: aguçar a sensibilidade e identificação do leitor, uma vez que “[...] está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto, algo a respeito de si mesmas. [...] seus leitores compartilhem conscientemente novas sensações ainda não vivenciadas” (p. 35). A árdua tarefa de dar forma a sentimentos intraduzíveis e emoções indefiníveis esbarrará nos silêncios entranhados nas palavras líricas; “[...] tudo não passa duma tentativa, pois o que fica por dizer é muito mais do que o que fica dito: [...] *espuma evanescente dum imenso mar de sensações inefáveis e desencontradas*”⁷² (MOISÉS, 1968, p. 33, grifos nossos).

Pode haver muito mais num poema [ou texto lírico] do que aquilo de que o autor tinha consciência. As diferentes interpretações podem ser todas formulações parciais de uma só coisa. As ambiguidades podem se devidas ao fato de que o poema significa mais, e não menos, do que o discurso comum pode comunicar. [...] enquanto a poesia tenta exprimir algo além daquilo que pode ser expresso pela prosa, ela permanece da mesma forma uma pessoa falando a outra [...] (ELIOT, 1972, p. 50).

Manifestações do literário, prosa e poesia são, por conseguinte, rotas norteadoras da escrita criativa, no entanto são vias que estão, a todo o momento, caminhando juntas e confundem-se uma com a outra na configuração dos gêneros literários, que, desde seu surgimento, na Antiguidade Clássica, nunca foram puros, embora sempre revelassem a predominância de uma cosmovisão do real⁷³. Na modernidade, o intercâmbio (e, em alguns casos, a total diluição) entre os gêneros intensificou-se, reflexo direto das revoluções artísticas de vanguarda erigidas sob a bandeira da liberdade estética, fortalecendo-se, deste modo, o hibridismo como “necessidade de renovação cultural perante os novos paradigmas estéticos” (D’ANGELO, 2009, p. 174). O que vemos na tradição literária é o oposto do que muitos estudiosos pregavam, isto é, a existência do purismo dos gêneros; gêneros são fenômenos

⁷² Em outra passagem de sua *Criação Literária*, o crítico Maussaud Moisés (1968, p. 34) também emprega expressões poéticas para tentar compreender a linguagem da poesia como veículo de sensações inexprimíveis: “[...] o sinal de um inexistente farol em plena bruma, ou o brilho de uma estrela que houvesse explodido há milhares de anos”. Com esses exemplos, fica patente que refletir sobre poesia requer, muitas vezes, para não cair num beco sem saída, evocar discursos líricos para interpretá-la.

⁷³ Criticando veemente a postura de Valéry, segundo a qual a prosa teria um “sentido acabado”, “distinto da alusão” por seu conteúdo, enquanto a poesia ocupar-se-ia sozinha com os mistérios ocultos da vida humana, não podendo esperar desta “nenhuma noção definidora”, Edmund Wilson (1965, apud BERARDINELLI, 2007, p. 26) propõe interrogações que nos levam a constatar como prosa e poesia são facas da mesma moeda: “O verso é de fato um produto intelectual de natureza absolutamente distinta da prosa? Sua função é realmente diferente? Ou, em última análise, prosa e poesia são simplesmente técnicas da comunicação entre os homens, técnicas que têm desempenhado papéis diferentes, que foram usadas para escopos diversos, em períodos e civilizações diferentes? Os antigos gregos escreveram histórias, mitos e lendas em versos [...] Se as definições de Valéry são corretas, o que dizer de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare e Goethe? Todos eles recorreram tanto ao “sentido lógico” quanto à alusão, e, ao mesmo tempo, buscam comunicar ‘noções definidoras’”.

dinâmicos e estão em constante processo de mudança, nunca existindo isoladamente, pelo contrário, os mais variados gêneros nascem, evoluem, transformam-se em interface, mesclando-se e contaminando-se (na melhor acepção da palavra) uns com os outros (COSTA LIMA, 1983). As linhas que ainda contornavam a divisão dos gêneros e subgêneros literários praticamente se dissolvem com o moderno/contemporâneo, subvertendo-se drasticamente e aumentando cada vez mais a interpenetração entre prosa e poesia. A porosidade e não rigidez dos códigos estruturantes dos gêneros concorrem para a inesgotável revitalização e não automatização do literário:

Os gêneros, que, por muito tempo, a história da literatura considerou como modelos fixos, extremamente coesos e, sobretudo, impenetráveis, participam, com pleno direito, dessa “experiência” de “regras” do literário. Seria impensável uma teoria dos gêneros, hoje, sem referir-se a eles como *um organismo vivo, produtor e reprodutor de canalizações estéticas diferentes*. Os gêneros literários configuram-se como estruturas taxonômicas que [...] funcionam como resultantes dinâmicas e como geradoras de novas realidades (D’ANGELO, 2009, p. 179, grifos nossos).

Talvez o romance, gênero literário típico da burguesia em ascensão do XVIII, por seu caráter inacabado, ainda por se fazer, e sua complexidade plástica que o possibilita transitar, dialogar e ressemantizar os mais diversos gêneros e subgêneros existentes, seja a expressão máxima e exemplar do hibridismo dos gêneros literários. Bakhtin (1998) qualifica o romance como um gênero amorfo (ou anti-gênero), um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, verdadeiro mosaico heterogêneo e plural, carregando no seu bojo a crise do conceito de gênero enquanto formação estável e o gérmen das transformações literárias: “O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento” (p. 400-401). A romancização dos outros gêneros e a multiplicidade assumida pelo romance, renovando-se e adaptando-se aos mais diferentes contextos, estilos e vozes (gênero camaleônico, poliédrico) o distingue entre os outros gêneros literários: gênero ambivalente, problemático, obra de arte perene.

Com o cultivo da prosa poética, sobretudo no final do século XIX e XX com as conquistas do Simbolismo, Impressionismo e dos movimentos vanguardistas, promovendo a liricização da narrativa, surge o chamado romance lírico, categoria nos estudos dos gêneros literários que, assim como o poema em prosa, parece liquefazer as balizas entre poesia e ficção, plasmando-os numa profícua aliança. Reivindicando “um novo estatuto para o narrativo e para o poético” (PIRES, 2006, p. 57), no romance lírico o *pathos* da poesia inunda

a prosa, ou seja, a matéria narrativa estruturada permeia-se de recursos expressivos da lírica, onde “As emoções, os sentimentos e as paixões do clima lírico impregnam-se no universo diegético, tornando indistintas as linhas divisórias entre os elementos” (TOFALINI, 2013, p. 79).

Em estudo clássico sobre o romance lírico, *The lyrical novel* (1971), Ralph Freedman parte das obras de Hermann Hesse, Virginia Woolf e André Gide para estabelecer alguns pressupostos característicos deste tipo de romance, sentenciando, logo de início, que o conceito de romance lírico é um verdadeiro paradoxo, não se definindo apenas por um estilo poético ou prosa refinada; este é um gênero híbrido que utiliza o romance para se aproximar das funções da poesia ou para criar “um efeito poético”. Freedman acredita que os romances líricos não são determinados por uma forma pré-estabelecida, mas sim pela manipulação poética dos elementos narrativos, sendo um dos traços distintivos da ficção lírica em relação a não lírica um tratamento diferenciado da *objetividade*, uma vez que o escritor lírico também se interessa pelas questões do comportamento humano, todavia sob luzes diferentes. “No modo lírico, o mundo não é concebido como um universo onde os homens praticam suas ações, mas como uma visão do poeta feita imagem. O mundo é reduzido a um *ponto de vista lírico*, o equivalente ao “Eu” do poeta: o eu lírico” (FREEDMAN, 1971, p. 8, grifo do autor, tradução nossa), sendo a perspectiva interior da personagem protagonista aquela que delineia os contornos do romance lírico. Assumindo significações distintas do verso, o lirismo no romance carrega consigo um modo peculiar de enfoque das percepções, sendo a ficção lírica uma instância especial do romance de consciência: “O “eu” da lírica torna-se o protagonista, que recria o mundo mediante as suas percepções, sujeitando-o a uma forma de imaginação. A imaginação poética do romancista lírico, no entanto, funciona de maneira diferente de seu confrade [o poeta]” (p. 271-272, tradução nossa).

Um conflito constante entre a função referencial e a função poética atravessa o romance lírico, que deve ser encarado, consoante Jean-Yves Tadié (1978), como um “fenômeno de transição entre o romance e o poema”, pois na narrativa poética a ficção deve ser preservada, enquanto os procedimentos narrativos reconduzem ao poema. Na mesma linhagem de Freedman (1971) e Tadié (1978), Villanueva (1983, p. 10) considera que não existe um formato específico de romance lírico, todavia “[...] varias configuraciones artísticas [...] que posibilitan la identificación de una narrativa asimilada, sin menoscabo de su propia esencia novelesca, a la poesia”.

É no tratamento da linguagem que se reconhece uma narrativa como poética. Assim, nem a concepção das personagens, do tempo e do espaço são condições suficientes: a densidade, a musicalidade e as imagens não podem faltar, podendo provocar a impressão de que folhear essas narrativas é estar diante de longos poemas em prosa. Esse tipo de narrativa, porque tomou a música e a poesia como suas particularidades, é tratado como um poema. Mas não o é [...] (TADIÉ, 1978, p. 179, tradução nossa).

Ainda segundo Tadié, o romance lírico revela um “enfraquecimento das referências realistas”, integrando, deste modo, as personagens; os espaços adquirem uma dimensão privilegiada, simbólica, que sempre está além, consequência do apagamento de muitas personagens; o tempo sofre modificações semelhantes, procurando reter instantes significativos; o ritmo remonta a uma estrutura circular, à imagem dos caracóis; “[...] o acordo entre a Natureza e o intemporal indica que a narrativa poética se aproxima dos mitos” (p. 11). A interiorização, vigorando no emprego do monólogo interior e/ou do fluxo de consciência, a simultaneidade e a coerência do ponto de vista, bem como a ruptura com a linearidade temporal e a exigência de um leitor ativo são, para Gullón (1984), outros traços importantes que distinguem a modalidade narrativa lírica, eminentemente desenhando-se

[...] mais pela subjetividade que brota do ato enunciativo, pelo tom que se desprende como saldo final de toda a história, [...] mais por um artefacto técnico-formal que destrutura a arquitectura normal da narrativa, fragmenta a história, [...] destrói a cronologia e instaura, em compensação, uma polivalência temporal mais própria do modo lírico (GOULART, 1997, apud TOFALINI, 2013, p. 103-104).

O escritor e crítico Júlio Cortázar (2004), no ensaio antológico “Situação do romance”, procura rapidamente esclarecer a intersecção detectada entre lírica (absoluto) e romance (relativo): apesar de tudo ser matéria viva para a poesia, o ser humano necessita do romance para se autoconhecer e conhecer o mundo; desta forma, torna-se inevitável o que Cortázar denomina “via poética de acesso”, caminho e atitude poética do romancista, “[...] substitu[ndo] a fórmula pelo ensalmo, a descrição pela visão, a ciência pela magia” (p. 71), e, a despeito da poesia transformar o romance “em canto de subjetividade” (GOULART, 1997, apud TOFALINI, 2013), “O romance é narração, o que por um instante se pareceu quase esquecer, deixando-se substituir pela apresentação estática própria do poema” (CORTÁZAR, 2004, p. 71), não perdendo, mesmo arejado e animado poeticamente, seu estatuto ficcional.

“A poesia na técnica do romance”, reflexões publicadas pelo poeta modernista brasileiro Cassiano Ricardo em 1959, como sugere o título, investiga como a linguagem lírica pode ser uma estratégia na concepção da narrativa ficcional, empregando como exemplo ilustrativo as relações entre Machado de Assis e Marcel Proust e como nosso maior escritor

valeu-se de recursos poéticos na estrutura complexa de seus contos e romances. Na perspectiva de Ricardo (1959), o novo romance do século XX deve muito às contribuições da poesia, e autores nacionais, como os românticos José de Alencar, Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães, perpassando Graça Aranha, Jorge Amado e José Lins do Rego, cada um a seu *bel praisir*, souberam servir-se da lírica na arquitetura romanesca, sendo Raul Pompeia, com seu impressionista *O Ateneu* (1888), “[...] por certo, o nosso primeiro exemplo de lirismo conscientemente adotado na técnica de expressão romanesca” (p. 266), apesar de o próprio Cassiano reconhecer que “No Brasil, todos o sabemos, o romance já nasceu lírico” (p. 263), atestando a presença da poesia desde as nossas incipientes experiências ficcionais. Tomemos parte do posicionamento do poeta no que abarca a prática poética do romancista:

Ela abrange [a estratégia poética], para o romancista, tomadas de posição em outros setores, compreendendo: 1) *a técnica imagística*, a imagem na eficácia da expressão; 2) a criação vocabular [...]; 3) *a memória involuntária e a imaginação poética, na captação do real*; 4) a verdade poética, como a entende Novalis: quanto mais poético, mais verdadeiro; 5) *a poesia como gnose*, método de conhecimento sucedâneo, no romance, da análise dos caracteres; 6) o poético como recurso didático, no sentido de conduzir o leitor através da complexidade do romance moderno (RICARDO, 1959, p.306-307, grifos nossos).

Nas relações entre romance e poesia, o epíteto romance lírico, empregado pela primeira vez por Pius Servien ao estudar a obra *Julie ou La Nouvelle Heloïse* (1761), romance epistolar de Jean-Jacques Rousseau, deve ser aplicado, portanto, àquelas obras em que narração e lirismo estão intimamente unidos não constituindo apenas uma mistura, mas sim uma inegável síntese, tamanho é o vínculo estabelecido entre poesia e prosa romanesca, posto que “[...] não é somente pelas passagens que o romance pode e deve ser poético, *é em sua totalidade*” (BUTOR apud MOISÉS, 1968, p. 247, grifo nosso). Como outros críticos, Massaud Moisés (p. 248) também utiliza o romance romântico *Iracema* (1865), do cearense José de Alencar, como exemplo bem sucedido do casamento entre romance e poesia na literatura brasileira: “Nele, a poesia e o enredo se fundem num só corpo, mas com predominância da primeira, a tal ponto que pouco basta para termos estritamente poesia e não romance”; o fio narrativo que sustenta o lirismo reduz a trama ao essencial, confeccionando-se poeticamente, subjetivada, “aureolada de lirismo”.

O processo de liricização romanesco, acompanhando, como no poema, o desvelamento profundo do “eu”, é complexo e, embora haja uma fundamentação teórica que o sustente, cada romance pode assumir caracteres poéticos específicos que estarão diretamente relacionados aos anseios estético-ficcionais do autor. Classificar um romance como lírico

exige da parte do estudioso uma atenção que implica descobrir se a narrativa em foco bebe das fontes da *poiesis* na sua gênese:

Diversos componentes se mostram relevantes para a configuração do romance. Entre eles, no entanto, possuem capital importância: o sujeito lírico que, ilhado em si mesmo, domina o mundo narrado, espelhando a condição humana; a ruptura do cômputo temporal, permitindo a instalação de uma temporalidade subjetiva; a fragmentação da narrativa, conferindo aos fatos uma significação secundária; o ritmo, a música, propiciando a entrada na imaginação, no mítico, no profundo humano; a imagem, por se constituir como elemento imprescindível da poesia, sugerindo infinitamente mais do que diz; a confluência de vozes específicas da prosa e da poesia, em união indissolúvel, resultando em uma forma híbrida, de altíssimo tom poético [...] Todos esses elementos possuem *um denominador comum imprescindível*: uma linguagem de elevado clima lírico que, transcendendo o mundo fático, *toca a alma pela emoção* (TOFALINI, 2013, p. 186, grifos nossos).

Clarissa (1933), de Erico Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector, nos conduzirão a perceber diferentes e variadas manifestações deste lirismo narrativo que penetra na alma por se aparentar à poesia *sui generis*. Romances paradoxalmente semelhantes nos temas e na configuração ficcional, e diametralmente opostos/distintos quanto ao estilo, tornam-se ricas possibilidades de se vislumbrar o romance lírico brasileiro em escritores de estirpe tão peculiar como o são Verissimo e Lispector.

2.4 *Clarissa* (1933): o *Bildungsroman* lírico de Erico Verissimo

Oh ! que saudades que tenho
Da aurora de minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!
Como são belos os dias
Do despontar da existência!
- Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
[...]
Oh! dias de minha infância!
Oh ! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
[...]
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo,
E despertava a cantar!

.....
(Casimiro de Abreu, “Meus oito anos”, In *Primaveras*)

A primeira investidura de Erico Verissimo na seara do romance acontece em 1933 com a publicação de *Clarissa*, história da menina-moça prestes a completar quatorze anos que, semelhante às árvores primaveris revestindo a cena inaugural da trama, floresce para a vida. As ansiedades, surpresas e decepções da personagem protagonista são encarnadas numa atmosfera lírica e sutil, em linguagem simples e direta, contudo falsamente despretensiosa, que, longe de reduzir a substância ficcional, convidam-nos a acompanhar com encantamento o universo de sonhos, descobertas e aprendizagens de Clarissa, a jovem que deixa a família no campo e muda-se para a cidade grande na agitada pensão da Tia Zina.

Clarissa transparece no clima diurno e nas notas doces o sentimentalismo ingênuo e cativante de um Casimiro de Abreu (1839-1860) e suas *Primaveras* (1859), única obra lírica do escritor romântico e possivelmente àquela cujo estilo espontâneo e terno mais se aproximaria do primeiro romance de Verissimo. A cadência dos versos de “Meus oito anos”, imortalizando o poeta da saudade na literatura brasileira, ressoa nas imagens, sensações e emoções o retrato “Do despontar da existência!” de Clarissa, os aromas de sua alma ainda inocente e o canto sorridente da manhã que perpassa essa narrativa.

Antes de percorrer as sendas dos “pessegueiros floridos” que cercam a graciosa Clarissa, é interessante e proveitoso reaver algumas das reflexões críticas que o próprio Erico faz de seu primeiro trabalho como romancista, anos depois do lançamento, e observar que muitos de seus apontamentos estão em consonância com as indagações desta pesquisa. *Clarissa* surge na ainda prematura carreira literária de Erico Verissimo de “uma necessidade de poesia” para contar a história da “suave heroína” que “amanhece para a vida”, apesar do clima que o escritor vivia naquela época estivesse distante de ser “luminoso e lírico”, marcado por preocupações e dificuldades materiais e financeiras, e talvez essas angústias clamassem um desejo incessante de escapismo para uma vida e realidade ainda imaculadas somente conquistadas por meio de uma escrita poética. O autor gaúcho afirmava ter sido a visão de uma “rapariga metida no seu uniforme de normalista”, caminhando pela velha praça da Matriz de Porto Alegre, o *motiv* do nascimento da protagonista Clarissa, nome assim justificado pela fisionomia clara, coalhada de luz, que a novela anunciava: “Da minha janela eu a contemplava com a sensação de estar ouvindo uma *sonata matinal* e ao mesmo tempo vendo uma *pintura animada*” (VERISSIMO, 2005, p. 13, grifos nossos), rememora Erico, acrescentando que gostaria de saber compor música ou mesmo pintar na tentativa de eternizar com destreza aquele “minuto milagroso”. As várias sugestões às artes plásticas nos dão conta das referências interartísticas, sobretudo da pintura, na composição deste romance:

Considero o retrato dessa adolescente dos melhores de toda a minha galeria de ficcionista. Não terá, certo, o acabamento dum *portrait* à maneira de Ingres; é possível que lembre a técnica ou a ausência de técnica dum primitivo – mas a verdade é que a criatura lá está com as cores e o relevo da vida. [...] O autor como que se esmerou em focar instantes pictóricos e poéticos, numa sucessão de haicais e aquarelas (p. 14, grifos nossos).

O “retrato de adolescente” remeteria aos traços do gênero *Bildungsroman*, enquanto os “instantes pictóricos e poéticos” ligar-se-iam tanto aos elementos que constituem o romance lírico quanto à estética impressionista que ecoaria desse romance. Sobre as outras ressonâncias literário-poéticas “alicerces desta novela”, Erico Verissimo acredita que as “lições” de Katherine Mansfield⁷⁴ acerca de narrativas quase sem intrigas, “fatias de vida”, e as leituras de *Dusty Answer* (1927), da inglesa Rosamond Lehmann, e *Clara d'Ellébeuse* (1899), do poeta e romancista francês Francis Jammes, ambos romances de protagonistas femininas que resguardam contornos de romances de aprendizagem e intensos convites poéticos⁷⁵, tenham influído consideravelmente na sua pena-pincel ao executar *Clarissa*.

2.4.1 “Meu Deus, eu não compreendo!”: a *bildung* de Clarissa

*Figure-se a mais bonita criança do mundo, com um vivo,
agradável e alegre semblante, com cabelos negros
e anelados voando ao redor de seu pescoço,
com o fogo do céu nos olhos, com o sorrir dos anjos
nos lábios, com a graça divina em toda ela,
e far-se-á ainda uma ideia incompleta dessa menina.
Ela estava à borda do mar e seu rosto voltado para ele;
aproximei-me devagarinho. Uma criança viva e espirituosa,*

⁷⁴ *Bliss & other stories* (1920), de Katherine Mansfield, coletânea de contos da escritora neozelandesa, foi traduzida por Erico Verissimo em 1940 sob o título *Felicidade*. Para saber mais sobre o “caráter tradutório” e a “intuição estilística” de Verissimo, consultar a dissertação de mestrado em Letras *A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português da obra Bliss and other stories*, defendida por Letícia de Souza Gonçalves no ano de 2008.

⁷⁵ *Dusty Answer* (em tradução livre, alguma coisa como *Resposta Empoeirada*) é o primeiro romance da britânica Rosamond Lehmann, e narra a história de Judith Earle, uma menina solitária que cresceu em sua casa no Vale do Tâmisa e tinha fascínio pelos seus cinco primos, que todos os anos visitavam este recanto idílico da Inglaterra. As amizades infantis aos poucos se transformam em romance adolescente quando as primas se apaixonam por Judith e ela por elas. O breve envolvimento romântico de Judith com sua bela colega de faculdade Jennifer modifica para sempre o universo da protagonista. Romance de muitas formas à frente de seu tempo, sobretudo pelo tratamento do amor tabu, *Dusty Answer* critica a sociedade inglesa, desnudando o que acontece por trás das portas fechadas, e por esse pioneirismo o romance causou verdadeiro escândalo literário entre muitos leitores e críticos contemporâneos, que acusaram Lehmann e sua narrativa de “influência corruptora” nos jovens.

Clara d'Ellébeuse ou l'histoire d'une ancienne jeune fille (*Clara d'Ellébeuse ou a história de uma jovem no passado*) foi publicado pela primeira vez em junho de 1899 no *Mercure de France* e também retrata a descoberta do amor e como este vira de cabeça para baixo a vida da protagonista que dá nome à obra. Considerada a primeira “filha espiritual” de Francis Jammes, a narrativa sobre Clara é uma expansão em prosa de seu poema “J'aime dans le temps ...”. Segundo os críticos, a existência da personagem Clara é tanto uma realidade quanto ficção, e no romance de Jammes os limites entre prosa e poesia, tons de pastel suave e realismo fotográfico, passado e presente, estão praticamente abolidos.

*quando está quieta, é porque imagina novas travessuras
ou combina os meios para executar alguma a que se põe obstáculos;
eu sabia isto por experiência própria, e cheguei-me, pois, para
saber em que pensava a menina; a pequena distância dela parei,
porque já tinha adivinhado seu pensamento.*

(Joaquim Manuel de Macedo, In *A Moreninha*)

Aprendizagem é um substantivo que deriva do verbo latino *apprehendēre*, trazendo no seu bojo acepções semânticas como adquirir novo conhecimento ou técnica, instruir-se, tornar-se eficiente ou apto a alguma coisa de forma gradual, aperfeiçoar-se ou progredir, compreender/perceber algo melhor através da experiência e sensibilidade, dentre outras. Todas essas variantes correlatas partem da etimologia do vocábulo, a justaposição da partícula *ad* (junto) mais *prehendere*, e poderiam ser condensadas no significado primordial, ou seja, “levar junto para si”. Quando abordamos o processo de aprendizagem de um personagem romanesco, sua *bildung*, tão complexa e permeada por instâncias tão diversas, convém partir do pressuposto básico que se entranha à palavra: ao longo de sua jornada, quais foram as “coisas” que a personagem vivenciou e “carregou” consigo que a transformaram, e muitas das vezes a fizeram se autodescobrir enquanto sujeito no mundo? Assim vislumbraremos Clarissa, a primeira protagonista de Verissimo, em vários momentos contraponto e símile de Virgínia, a segunda heroína de Lispector.

Embora o narrador onisciente de *Clarissa* principie a história da personagem homônima apresentando-a por meio da visão sensível de Amaro (depois haverá a exploração do discurso indireto-livre pela voz narrativa), destacando-a no cenário da casa de pensão de Dona Eufrasina, é importante já termos em mente que a menina chegara recentemente de sua terra natal, a fictícia cidade interiorana ou provincial de Jacarecanga, com o objetivo de se formar professora na Escola Normal, saindo do campo, do convívio dos pais e do ambiente bucólico, à procura de conhecimento acadêmico na cidade grande, implicitamente uma Porto Alegre mais moderna que a dos anos 30 do escritor, apesar desta não ser nomeada no romance. Sua vida anterior à vivência na cidade nos será parcialmente revelada aos poucos ao longo da narrativa, por meio de reminiscências e das saudades da protagonista. Por este rápido esboço, teríamos um clássico romance de formação ou aprendizagem, todavia Erico Verissimo, como veremos no decorrer das reflexões, empresta o gênero *Bildungsroman* e, sutil e naturalmente, o desconstrói, uma vez que será a alegoria da pensão (típica moradia brasileira dos séculos XIX e XX) e seus arredores, e não o colégio com os estudos do magistério, a substancial catalizadora das aprendizagens de Clarissa, percebendo e experimentando, nos diferentes tipos humanos e situações diversas, preciosas e necessárias

lições que transformarão seu interior, ao mesmo tempo em que seu desenvolvimento físico também a retira da meninice e a conduz à adolescência.

Não obstante alguns comentários críticos que apontam a passividade de Clarissa, mais percebendo e internalizando as experiências do que realmente as vivenciando (o que manifestadamente ocorrerá mais nos outros romances onde a personagem reaparecerá), a escolha de episódios representativos dessa aprendizagem inicial, procurando seguir a dinamicidade do texto, demonstrará o quanto o mundo ao seu redor, repleto de vozes dissonantes e revelações, provocarão descobertas, enleios, desilusões e o paulatino amadurecimento em sua personalidade em construção. Existe um impedimento de viver plenamente o público, posto que “[...] só poderá observar um círculo apertado, que o que lhe oferece a modesta pensão da sua tia Zina” (GONÇALVES, 1947, p. 27), entretanto esta esfera privada intermediará as aprendizagens:

Feitas as contas, esse primeiro romance urbano é menos sobre a cidade que sobre a interdição, impossibilidade ou limite da experiência da cidade e da modernidade. O espaço, portanto não pode ser aqui entendido e analisado exclusivamente em sua dimensão descritiva e referencial, porque o que não está mencionado e a opção pelo apagamento da cidade real no corpo do corpo do romance também têm significação. O espaço é antes uma dimensão criada de forma dinâmica, pela maneira como é percorrido e experimentado pelas personagens no correr da narrativa [...] (MINCHILLO, 2015, p. 73).

Destarte, pode-se afirmar que os moradores da pensão e os que por ali transitam exercerão, em maior ou menor grau, a função de “mentores” da jovem Clarissa em suas descobertas e interrogações sobre a vida. Tia Zina é, *par excellence*, a expressão da moral, da tradição e dos bons costumes, e o alerta dirigido à Clarissa logo no começo da narrativa, “Juizinho, minha filha. Olhe que estás ficando uma moça...” (VERISSIMO, 2005, p. 25) ecoará na memória da protagonista durante toda a sua estada como moradora da pensão. Designada pelos pais de Clarissa como sua responsável na cidade, dona Eufrasina será a voz autoritária que orientará a menina-moça acerca de seus comportamentos e amizades, chamando-lhe a atenção e repreendendo-a quando observa alguma “ameaça” ao seu processo de crescimento e desenvolvimento, tornando-se, desta forma, a figura que procura controlar e preservar a heroína dos desenganos e sofrimentos do mundo, sendo entrave para experiências de aprendizagem mais profundas. Zina constantemente vigiará e corrigirá a protagonista, e o excerto abaixo representa um dos vários momentos em que a dona da pensão tenta monitorar e cercear Clarissa no desvendamento dos segredos da vida:

A porta abre-se de repente. Ui, que susto! Tia Eufrosina entra no quarto. Clarissa se volta, rápida.

-Se namorando outra vez na frente do espelho, hem?

Dizendo isso, a tia sorri com bondade. Clarissa balbucia uma desculpa embaraçada:

-Não, senhora, estava só olhando uma espinhazinha que apareceu aqui na ponta do nariz...Será que arruína?

-Soubeste a lição?

-Então! Maravilhosamente!

-Viste a Dudu?

-Não.

- E a Vivi?

-Também não.

O dedo fura-bolo de d. Eufrosina se espicha na direção do rosto da sobrinha:

-Olha, mais uma vez te digo: não quero saber de muita intimidade com a Dudu e a Vivi. Elas não têm lá muito boa fama. São sapecas que é uma coisa horrorosa. E eu prometi à tua mãe não me descuidar de ti. Toma nota! (p. 32).

Ainda que tia Zina tente “normalizar” Clarissa, limitando-a e imobilizando-a praticamente nos convívios escolar e doméstico, a personagem consegue escapar destas prisões e aproveitar instantes significativos de (auto)descobertas. Como quase tudo é novidade para si, Clarissa se encanta, questiona, reflete e, por vezes, se choca com as mais diferentes situações em que se vê imersa, prevalecendo, na maior parte do romance, um tom otimista e esperançoso, de quem recém abriu os olhos entusiasmados para a vida: “Os olhos de Clarissa dançam de cá para lá examinando tudo...” (p. 25). O contato com as ruas agitadas, em suas parcas andanças (sobretudo no trajeto da pensão ao colégio ao à igreja), é convite para a percepção de muitas sensações e realidades inéditas que resguardam um frescor atrativo; fascinada com a urbe moderna, Clarissa coloca em xeque os conhecimentos adquiridos na escola em contraposição às experiências vivenciadas nas ruas, e apesar de suas indagações parecerem mesmo ingênuas, de uma “menina boba” que ainda não enxerga o sentido de se estudar os nomes de governadores e as partes do corpo humano, faze-nos, enquanto leitores, também pensarmos quantas vezes na práxis a aprendizagem é mais expressiva, tornando-se, portanto, uma das marcas da protagonista deste *Bildungsroman* verissiano: “Mas que me importa [os saberes acadêmicos], se a manhã é bonita, os gramofones cantam e os automóveis rolam?” (p. 26).

A incursão em alguns dos múltiplos pensamentos e reflexões de Clarissa é chave para interpretarmos seu processo de formação, sobretudo no que concerne à sua entrada na adolescência e o despertar de desejos. Antes da cena supracitada, em que Zina entra surpreendendo a menina diante do espelho, Clarissa interroga-se no seu reflexo, atitude que compartilhará com a protagonista Virgínia na primeira fase do romance *O lustre*, todavia se a personagem clariceana esbarrará com sua imagem envolta em sombras e luzes difusas, não encontrando as respostas buscadas e tornando-se um enigma para si mesma, Clarissa

consegue perceber, “no fundo do espelho” o retrato visível de uma mulher prestes a se inaugurar. Aqui, a penumbra e tristezas de Virgínia darão lugar ao sol, “[...] que salta pela janela, como um companheiro brincalhão, e põe as cores do arco-íris nas facetas do espelho” (p. 27) e ao contentamento de Clarissa perante aquilo que vê. Na primeira vez, ela contemplará a sua beleza e o estranho e desconcertante sentimento de ser admirada por dois rapazes enquanto ia à igreja:

Bonita? Sim. Já lhe disseram. Não diretamente, mas ela ouviu, percebeu, adivinhou. [...] Quando ela passou, [os rapazes] cochicharam, arregalaram os olhos e examinaram-na de cima a baixo. Santo Deus, que sensação esquisita! Nem agradável nem desagradável. Es-qui-si-ta. De frio e de calor ao mesmo tempo. De vergonha e de contentamento. Ficou até desajeitada: trocou as pernas, perdeu o compasso da marcha (p. 28).

Clarissa instintivamente sabe de suas mudanças físicas e psicológicas, tanto é assim que espera ansiosa completar os quatorze anos para sua mãe cumprir a promessa dela usar sapato de salto alto, saindo das brincadeiras de bonecas e tornando-se uma moça, a senhorita “belíssima” que disputará os olhares dos rapazes nas ruas. O segundo momento onde o espelho é como se o oráculo deste autoconhecimento narcísico, posto que “[...] as duas Clarissas se entreolham numa longa e apaixonada contemplação mútua” (p. 31), ocorre quando a personagem se espanta ao ver e sentir os seios maiores, prenúncio corpóreo da mocidade. As perguntas e possíveis respostas para si mesma carregam as dúvidas e receios desta nova fase.

[...] Lança mais um olhar para o espelho. [...] Um detalhe lhe fere a atenção. Só agora o espelho lhe faz a revelação surpreendente. Os seios... uns seios que crescem e se acusam no relevo do vestido, francamente pontudos, bem visíveis, bem pronunciados. Clarissa olha, abismada... Teriam crescido a noite passada? Ou se teriam desenvolvido através de muito tempo, sem que ela tivesse percebido? Os seus olhos se agrandam. Clarissa se apalpa, medrosa. Isto estará certo? Não será feio, grande Deus, não será ridículo? E se ela ficar assim com os seios enormes, moles e caídos como os da tia Eufrasina, como os da dona Tatá? Como a vida tem mistérios, como a vida tem coisas que assustam... Um pensamento a tranquiliza: Dudu também tem os seios crescidos, pontudos... Deve ser natural. Todas as moças têm (p. 79).

Ainda às voltas com os pensamentos e indagações juvenis de Clarissa, o narrador nos confidencia que para tia Zina a sobrinha é uma “tolinha” a viver fazendo perguntas absurdas, contudo defende a protagonista, argumentando: “Que culpa tem de fazer perguntas bobas se ninguém lhe explica nada, ninguém lhe conta como são os segredos do mundo?” (p. 43). A inocência de seus questionamentos deve-se ao fato de Clarissa ter imensa sede e curiosidade

pelos “mistérios” da vida adulta que ainda desconhece, ou, nas palavras de Gonçalves (1947, p. 27), “Desejo de amor, desejo de conhecer a vida e resposta da vida às interrogações da rapariga – eis, pois, os temas dominantes de ‘Clarissa’”. O segredo do beijo dos namorados é objeto de meditação e de algumas ilações que reforçam sua (auto)aprendizagem: “Deve ser alguma coisa boa. Se não fosse boa, os namorados não faziam tanta questão do beijo. Sim, isso é o beijo dos namorados. Porque o beijo que a gente dá na mãe, no pai, na tia, numa amiga – é diferente. Pelo menos deve ser” (VERISSIMO, 2005, p. 43). A jovem lamenta não saber quase nada pela intervenção de dona Eufrosina, acreditando que as amigas Dudu e Vivi, irmãs consideradas “desfrutáveis” pela tia, poderiam lhe apresentar muitas coisas interessantes. A passagem em que relembra a “dúvida dolorosa” acerca dos bebês trazidos pela cegonha (p. 44) é digna de humor, mas compreensível a uma mocinha tão inexperiente face à colega iniciada.

A leitura de romances às escondidas será uma alternativa encontrada por Clarissa para aprender, de forma indireta, mais detalhes sobre os assuntos do coração. A mocinha se envolverá sobremaneira nas narrativas, surpreendendo-se e criando expectativas acerca do destino amoroso das personagens. No universo paralelo oferecido pela literatura, Clarissa divisará os acontecimentos com a vida real observada na pensão ou contada pela amiga Dudu, quebrando, assim, sua idealização do amor romântico. Chega, mesmo, a interrogar: “Por que será que na vida tudo é diferente dos romances?” (p. 48), sem príncipes, fadas, animais que falam e coisas bonitas, concluindo, desiludida, que “O fato é que os namorados de romances falam bonito. Na vida tudo é diferente. Gente feia, sem graça. [...] Não sabem dizer nem fazer coisas delicadas e agradáveis” (p. 48). Os romances contribuem na formação de Clarissa na medida em que alimentam o otimismo da jovem (que, em alguns momentos, como o mencionado anteriormente, ficará abalado, porém não fenecerá) e servem de importante contraponto necessário à análise da realidade.

Aquela “vontade formigante” de desvendar todos os segredos, da vida e das pessoas, encaminhará a protagonista para algumas verdades cruéis. Uma delas, a maldade dos homens, se revelará por meio da banalidade de matar galinhas:

Clarissa entrega-se a novas reflexões... *Os homens são maus*. Criam os pintos, dão-lhes de comer – farelo, água, milho. Eles crescem, ficam galinhas, andam pelo quintal esgravatando a terra com o bico e com as patas, botando ovos, caçando minhocas; e um belo dia – zás – lá vem sia Andreza e agarra os míseros bichinhos, torce-lhes o pescoço e larga no chão um corpo mole que pinoteia, num esforço desesperado para não morrer.

Clarissa um dia viu quando torceram o pescoço de uma galinha: no almoço não comeu, impressionada. De noite sonhou Uma barbaridade! Não devia ser assim... (p. 45, grifos nossos).

As cenas sequenciais à outra saída da igreja nos sugestionam as transformações na *bildung* de Clarissa no tocante à sensualidade. Se no começo da narrativa Clarissa rememora a intrigante sensação de ser vista pelos rapazes, agora é a sua vez de assumir a posição de admiradora. Esquecendo, mesmo que por pouco tempo, a tristeza e apatia que envolvem sua vida na pensão, nas ruas Clarissa experimenta o frenesi das múltiplas vozes, cores e aromas, assumindo traços de uma *flâneuse*, a passante que tudo observa e retém nos olhares curiosos, praticando aquilo que Balzac definiu como “a gastronomia do olho”, ou, nas palavras de Baudelaire (1996, p. 21), “[...] um imenso júbilo [em] fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio, no infinito”. Tanto para Clarissa quanto para Virgínia, o espaço público das ruas é representativo do desejo incessante de liberdade e conquista da própria subjetividade em metamorfose:

Ver outras pessoas, outras caras, outras vozes, outros vestidos... Sair da pensão de toda a semana. Enxergar pessoas diferentes, que não são as colegas do colégio nem os hóspedes da pensão... Respirar largamente, olhar tudo, ter a liberdade de sentir o cheiro de gasolina dos automóveis que correm pela rua, o perfume das pessoas bem-vestidas... Olhar os rapazes, os velhos, as moças, as crianças, os cachorros. Ver casas, pedras, árvores, nuvens... (VERISSIMO, 2005, p. 88).

A *flânerie* de Clarissa será interdita pela presença da tia-mentora, não conseguindo absorver integralmente o “espírito da multidão”: “Só agora Clarissa percebe que se afastou tanto da tia que quase vai perdendo no meio do povo. D. Zina dá o braço à sobrinha” (p. 88). Ainda assim, seus olhares escorregam na direção dos rapazes, objetos de interesse percebidos e imediatamente censurados pela tia, e apesar de Clarissa desconversar as investidas de dona Eufrasina, a voz narrativa, em sua onisciência, a denuncia: “Mal? Quê! Ela tem um jeito de olhar, *um jeito furtivo, dissimulado*, assim como de quem não está interessada...” (p. 89, grifos nossos), justificando, para si, em pensamento, que apenas olhar não é pecado. No campo do querer ficará a vontade premente de andar de bonde e ir ao cinema, duas invenções da era hodierna que significam, dentro do processo de aprendizagem da protagonista, as sendas condutoras ao novo e desconhecido.

Comparado a *O lustre*, um romance essencialmente estruturado em torno de símbolos, *Clarissa* apresenta alguns elementos simbólicos à trajetória da personagem homônima, e nesta caminhada reveladora nas ruas, a presença dos morangos têm especial sentido. Imagem recorrente à deusa grega Afrodite (Vênus para os romanos), os morangos expressam a

sensualidade e o amor, e, por ser uma das primeiras frutas a amadurecer após o inverno (e daquelas espécies que, após a colheita, não mais amadurecem), vinculam-se à ideia da primavera e do (re)nascimento. Nas duas vezes e no contexto em que aparecem na história, os morangos tornam-se metáforas do despertar de Clarissa: quando escolhe sorvete de nata (o branco, puro) com morangos e, no final deste capítulo, comendo impetuosamente as frutinhas vermelhas que comprara (decide-se entre os morangos e bananas, tendo cobiçado maçãs, outro símbolo da sedução, mas é “proibida” pela falta de dinheiro):

O garçom vem com a bandeja no ar. *Na taça de prata a nata batida, branca como cal, toda pintalgada de morangos.* E o sorvete de três cores, frio, frio, frio, *fazendo doer os dentes, dando uma sensação esquisita na garganta, na língua, na cabeça...* (p. 90, grifos nossos)

Agora entram numa rua mais sossegada. *Clarissa não resiste à tentação: abre o pacote róseo.*

- Não coma na rua menina!

- Não aguento mais titia.

Dilacera o papel, sôfrega, e começa a comer os morangos.

- Que coisa horrorosa!

Os dentes de Clarissa trincam a polpa tenra.

- *Maravilhosos, titia, maravilhosos!*

D. Zina, escandalizada:

- Tu não tens modos, mesmo.

Pelos cantos dos lábios de Clarissa escorre o sumo rosado dos morangos (p. 93, grifos nossos)

A amiga Dudu, voz anunciadora de muitas verdades (para o bem ou para o mal), já havia revelado à Clarissa, com o seu próprio exemplo com Carlinhos, que muitos relacionamentos amorosos eram destruídos por amantes/traições, entristecendo e inquietando a personagem (p. 77-78), contudo a experiência de presenciar os pensionistas Ondina, casada com o Barata, beijando Nestor, a perturbará por longo período, gerando pensamentos e sentimentos desordenados: “Clarissa quer dizer alguma coisa mas não pode...O espanto a imobiliza. [...] Boca aberta, mãos enlaçadas, Clarissa olha, não querendo compreender” (p. 110). O sobressalto do início, avultado pelo cinismo dos amantes, sobretudo de Ondina, que nada transparece ao ser pega em flagrante adultério, dará margem ao medo de ter se tornado a testemunha ocular deste ato imoral; seu temor é tamanho que se sente perseguida, levando-a a associar a cena a uma antiga notícia trágica de um crime motivado pela traição de uma esposa. A “imagem terrível” repercutirá no íntimo da jovem moça, que, dando os primeiros passos na descoberta do amor, depara-se também com a dor e incompreensão:

Então essas histórias que se contam de mulheres casadas que namoram, que beijam outros homens que não os maridos são histórias verdadeiras? Horrível! Como

poderá ela esquecer? Como poderá calar? Com que olhos, com que cara olhará de agora em diante os dois...os dois, amantes? [...]
 -Meu Deus! Que será de mim? Por que foi acontecer isso logo agora nas vésperas do dia dos meus anos? Como eu sou infeliz!... [...] (p. 112).

A tristeza e abatimento de Clarissa serão percebidos por Amaro ao se reunirem à mesa para o café da manhã, momento em que a ocorre uma confluência entre a voz narrativa e a voz da personagem ao comparar sensivelmente a instabilidade da protagonista com as inconstâncias da estação primaveril: “Naturalmente essa melancolia é como a tempestade da semana passada: ventania, trovoadas, aguaceiro e depois sol dourado e céu limpo e fresco. Caprichos da primavera. É para que as flores fiquem mais perfumadas, o sol mais claro, a paisagem mais rútila...” (p. 114). O músico fracassado nos mostra, portanto, que toda aprendizagem, para se atingir um determinado grau de amadurecimento, passa pelos caminhos tortuosos e áridos do sofrimento, e com Clarissa não seria diferente, uma vez que o episódio do beijo, até a sua (in)conclusão, com Barata e Nestor rindo juntos e Ondina a sorrir enigmaticamente, quebrando todas as expectativas da jovem de um possível desvelar da traição por parte do marido, é digno de nota como “necessário” e complementar ao crescimento emocional (e podemos dizer até social) da heroína de Veríssimo.

O gesto de Amaro em presentear Clarissa com um peixinho de aquário (Pirulito é o nome escolhido), mesmo não a cumprimentando por conta de seu aniversário de quatorze anos, modifica o olhar da protagonista em relação a este homem maduro e de “ar cansado”; se antes Clarissa somente via em Amaro tristeza, egoísmo e sisudez, questionando em sua mente juvenil qual desgosto e segredo guardava aquele coração, com o presente e o sorriso estampado no rosto pelo seu agradecimento, se surpreende com uma sensibilidade e beleza inéditas que podem emanar de uma criatura tão solitária e melancólica: “[...] Amaro tem para ela um aspecto mais humano. Uma criatura que a gente pode ver de perto, que conversa, sorri, pode ficar alegre, dizer coisas, preferir goiabada... [...] Não é feio... - pensa - Bem simpático, Que olhos bonitos” (p. 126). Como veremos adiante, Virgínia d’*O lustre* também se relacionará com homens “que não se deixam abraçar” (expressão do narrador clariceano para a personagem central): Daniel, o irmão (primeira parte do romance) e Vicente, o namorado da cidade grande; entretanto Clarissa, mesmo com as oscilações típicas da adolescência, se contrapõe drasticamente ao espírito fechado e sombrio de Amaro (conseguindo extrair dele luz), simbolizando a vida, enquanto Virgínia, do começo ao fim de sua caminhada, será prolongamento das figuras masculinas austeras que a circundam, assumindo em seus

pensamentos, sensações e atitudes ares desoladores e taciturnos, representando, incontestavelmente, a morte.

A passagem reproduzida abaixo, um pensamento de Clarissa no começo da narrativa, demonstra, resumidamente, a história de Tonico, o menino aleijado vizinho da pensão de tia Zina, bem como a indagação ao divino e impotência da protagonista frente à situação tão amarga:

Meu Deus – reflete ela –, como é que o Senhor permite essas coisas, como é? Por que é que ali naquela casa rica do outro lado há sempre cortinas bonitas nas janelas, músicas, cantigas, um automóvel grande, um jardim imenso com todas as flores do mundo, crianças bem gordinhas, bem coradas, bem alegres, que têm duas pernas, que podem ser soldados quando crescerem...que podem seguir na rua os batalhões...que podem sorrir...Meu Deus, como é que o Senhor permite que dona Tatá se mate todo o dia e toda a noite em cima da máquina de coser? Meu Deus, porque o Senhor deixou que um bonde estragasse a perna do Tonico? Por quê? (p. 33-34).

Tonico, o menino doente que mais parece moldado de cera, é a personificação da melancolia persistente e irremediável; sem amigos, preso a uma cadeira de rodas pelo acidente que o imobilizara para sempre, vive a brincar solitário com seus soldadinhos de chumbo, a contemplar os aviões que riscam o céu, a sonhar em ser um soldado de guerra. Dona Tatá, a mãe do “pequeno mutilado”, trabalha como costureira, labutando para criar o filho e superar a pobreza que os consome; sua casa, antes que um símbolo de miséria e decadência, é a amálgama perfeita do flagelo da doença do filho que se tornou sua vida: “A casa de d. Tatá cheira a hospital. É sombria, tem poucos móveis, e um soalho que ameaça afundar. Às vezes um rato passa correndo [...] A casa de d. Tatá é triste e dá um aperto no coração da gente” (p. 62), reflete Clarissa. A empatia para com Tonico, fazendo visitas e propondo brincadeiras que agradem o menino, evidencia na jovem protagonista verissiana uma abertura em se colocar diante do próximo enfermo com amor, carinho e paciência. Após um incidente, onde Tonico cai ao chão na vã tentativa de marchar como um soldado (p. 65), novamente leva Clarissa a interpelar o fato contrastante de, ao lado daquela casa repleta de sofrimento, conviverem numa residência rica quatro crianças sadias e felizes, e, olhando para o céu sem encontrar respostas, murmura em seus pensamentos: “Meu Deus, eu não compreendo!” (p. 66).

O episódio da morte de Tonico, um dos mais belos e comoventes do romance, como já apontado pelas críticas anteriores, assinala um momento importante que ressoa na *bildung* de Clarissa. A iminência da morte de Tonico proclamada pelo tio Couto, “Parece um caso perdido...” (p. 127) desperta em Clarissa a consciência da morte como algo inevitável e

muitas vezes sorrateiro, posto que “A morte... – pensa Clarissa. – A gente nunca lembra da morte. Mas um dia ela vem assim de repente” (p. 128), e a aproximação do instante da partida do frágil amigo provoca na personagem o difícil sentimento de “nunca mais” pelo enfrentamento da morte: “Tonico vai morrer...E tudo se passa como se nada de extraordinário estivesse acontecendo na casa vizinha. [...] Ninguém mais o verá de tarde, apanhando sol no pátio, esperando, inquieto, a hora do avião” (p. 134); “Clarissa tem o olhar empanado de lágrimas. [...] Tonico vai morrer. Um remorso a assalta: lembra-se de sua última visita ao doentinho: as histórias de guerra, a marcha, o tombo...Com uma vontade doida de chorar, ela se ergue e vai refugiar-se no quarto” (p. 135-136).

Amaro e Tonico são criaturas semelhantes aos olhos de Clarissa e também pela perspectiva do narrador; ambos são frustrados, tristes e prisioneiros de seus sonhos impossíveis e de suas duras realidades. À noite da “tragédia silenciosa”, a voz narrativa expõe que a sensação de impossibilidade e angústia de Clarissa frente à morte de Tonico é compartilhada pelo músico: “Nem a sua arte nem os seus músicos nem os seus poetas podem salvar a vida de Tonico. Se ao menos ele fosse médico... Iria para a cabeceira do doente, lutaria contra a morte...” (p. 136). Acompanhada da tia, Clarissa encara Tonico no caixão e a dolorosa cena incita-lhe a imaginação com múltiplos pensamentos, transtornando-a sobremaneira, fugindo antes do cortejo fúnebre se formar. Alguns trechos do fluxo de consciência e monólogo interior de Clarissa merecem ser transcritos, posto que, para além da fruição/experiência estética proporcionada ao leitor, sintetizam como a morte do pequeno amigo, a despeito da pretensa indiferença de muitos, influenciou no processo de aprendizagem e na subjetividade em devir da menina-mulher:

Morto para sempre, irremediavelmente. E... por quê? Por que será que a vida é assim? Daqui a pouco aparecem uns homens indiferentes, tiram as flores do caixão, chama dona Tatá para se despedir do filho. Ela vem, chora, grita, abraça o cadáver; os homens arrastam dali, fecham o esquife, erguem-no pelas alças, levam-no lentamente pela rua, vão à igreja, o padre canta uma cantiga triste numa língua que não se entende; o enterro continua a marchar, entra no cemitério, os homens descem o caixão para o fundo dum buraco e depois um coveiro sujo, e também indiferente, começa a jogar terra em cima do caixão, terra e mais terra; o acompanhamento se retira e lá fica debaixo do chão o Tonico, tão fraco, tão desamparado, tão desgraçado, sozinho, sem mãe, sem amigos, sem sol, sem nada...

Pelo rosto de Clarissa escorrem lágrimas mornas. Se ao menos abrissem a janela, se ao menos deixassem entrar a luz, o sol, o ar, o perfume das flores vivas... [...]

Os lábios de Clarissa tremem, mas deles não parte o mais leve somido. Intimamente, ela está dizendo ao pequenino morto:

Tonico, perdoa se eu te fiz algum mal. Perdoa porque eu sempre fui tua amiga, sempre tive muita pena de ti. Tonico, tu lembras de quando eu te contava histórias de guerra? E, se naquele dia tu caíste da cadeira, eu não fui culpada, te juro, por este Cristo, que não fui. Tonico, por que não acordas outra vez? Tonico, olha que daqui a

pouco o avião vai passar. Tonico, que surpresa boa para todos se tu acordasses, se tudo isto fosse um sonho, só um sonho... (p. 139-140).

A trajetória de “iniciação” de Clarissa às descobertas do mundo encaminha-se para o seu desfecho. O encantamento com o dr. Maia, o belo moço loiro que atendera Tonico na agonia mortal e se compadecera da pobreza da família, pagando as despesas do funeral, permanece na jovem sonhadora, como se o gesto do rapaz em abrir as janelas do ambiente repercutisse naquela alma, arejando seu espírito abatido pela morte: “Clarissa espanta os pensamentos tristes. No fim das contas ela está viva. Viva! Pode respirar este ar fresco, ver o céu colorido, ouvir o rádio que toca na casa vizinha, olhar as flores...” (p. 142-143). Associando a figura do recém-médico ao conto de fadas “O Príncipe Sapo”, dos Irmãos Grimm, Clarissa “[...] sente-se arrebatada também por um moço louro, dentro duma carruagem dourada, puxada por cavalos negros que galopam, caminhando para um reino de maravilhas...” (p. 144), confirmando, por meio desta alegoria, as transformações que sofreu, assim como a princesa da narrativa: “E ela sente que de agora em diante a vida não poderá ser a mesma” (p. 145). O desejo de viajar para terras diferentes e desconhecidas, começar uma vida nova, embora seja utópico e ainda não se concretize, reforça que o período de aprendizagem na pensão, apesar de todas as limitações, a impulsionou “ser outra pessoa” e a querer conhecer mais:

Buenos Aires... - pensa Clarissa.- Deve ser bonito...Casas altas, muito altas, muita gente, teatros, cinemas, praças...Viajar...Ir pelo mundo, ver coisas novas . Lua de mel. Um marido louro, como um príncipe de histórias de fadas. Viajar...Ver outras gentes...Sair desta vida sempre igual, sempre presa, com as mesmas pessoas, os mesmos segredos. Jantar noutra sala que não seja a da pensão, ouvir outras vozes que não sejam a do major, a do tio Couto, a do Gamaliel, do judeu, da Ondina, da Belinha... Viajar. Livre! Ser outra pessoa... (p. 143).

Sentimentos de alegria e tristeza, ousadia e medo, invadem Clarissa às vésperas de sua viagem de volta ao campo pelo término dos estudos, mantendo mais um elo estreito com Virgínia d’*O lustre*, uma vez que as duas nutrem uma “[...] nostalgia da província que lhes serve de consolação conservadora, de contenção do ímpeto jovial” (MINCHILLO, 2015, p. 85-86), estabelecendo uma ligação mítica com a natureza e seus elementos; guardadas as ressalvas de suas peculiaridades, Virgínia e Clarissa são Vênus terrestres que “[...] mant[ê]m uma forte ligação com a província e com a vida natural, de modo que sua[s] juventude[s] jamais signifi[quem] adesão incondicional à cidade” (p. 86), e o retorno ao ambiente rural, podendo significar um retrocesso às suas *bildung*, contrapõem-se ao movimento de trânsito fundamental que as personagens devem passar na constante busca de suas essências.

Resta mencionar que, se os outros moradores da pensão de tia Zina não influem incisivamente na aprendizagem da protagonista, constituem um grupo heterogêneo de personagens, com concepções sócio-políticas, ético-morais e religiosas distintas, capaz de pintar à Clarissa um verdadeiro panorama das diversificadas engrenagens que compõem o mundo moderno. A casa de pensão, indiscutível microcosmo caleidoscópico e efervescente da vida, abriga tipos sociais bastante peculiares, como, por exemplo, o major reformado Nico Pombo, e tio Couto, marido de dona Eufrasina, desempregado que sobrevive à custa do trabalho da mulher, ou, no âmbito religioso, o judeu Levinsky e o evangélico Gamaliel. À mesa para as refeições, a reunião destes indivíduos proporciona à Clarissa, por meio de seus diálogos e discussões travadas sobre os mais variados assuntos, a percepção dos “tons e sobretons” das vozes que compõem a rapsódia da vida humana.

Amaro é a voz mais sensivelmente aberta às mudanças de Clarissa, antecipando-nos, no introito do romance, seu instante presente e possível futuro, o frescor da fruta principiando a amadurecer *versus* o fruto desencantado do amanhã, contudo a idealização do “milagre” em Clarissa é a nota sobressalente:

Clarissa! Agora ela é poesia, ingenuidade, ternura, incompreensão, encantamento... Para ela a vida está cheia de surpresas e de atrações irresistíveis. Mas, amanhã, que virá? Amanhã? A dissolução, a deformidade do corpo e do espírito. Hoje – a menina verde, fresca, risonha. Amanhã – a matrona gorda, senhora respeitável, que sabe em que mês devemos plantar couves, que não acredita “nessas bobagens dos poetas” e que nem sequer há de saber ensinar os filhos a mentira bonita dos contos de fadas. [...]

Mas o momento luminoso de Clarissa ainda não passou [...] Inspirado em Clarissa, há de compor ainda muitas músicas frescas e alegres. A canção do minuto claro. A rapariga do sol. Menina e moça. Uma suíte de cor e movimento que há de se chamar: “Clarissa amanhece” (VERISSIMO, 2005, p. 82-83, grifos nossos).

Algumas páginas adiante, o músico consegue constatar que a passagem da infância para a adolescência transcorreu espontânea a imperceptivelmente: “Clarissa... Como ficou moça numa hora para outra! Os sapatos de salto alto a deixam mais mulher... Como se teria dado o milagre?”, interroga-se Amaro, observando, boquiaberto, que “Ontem corria descalça no pátio sob os pessegueiros em flor, brincava no jardim com os pequeninos da casa vizinha. Hoje – ali, seios apontando, formas definidas, braços e pernas roliços, bonita...” (p. 128). Nutrindo uma espécie de amor platônico por Clarissa, Amaro, inebriado pela tristeza e pessimismo de uma vida sem realização pessoal, nos alerta, assim como o pensamento de Clarissa no subtítulo desta análise, que muitas coisas ela ainda não compreende, inclusive “[...] a significação deste momento. Quanta coisa eu teria para dizer se eu pudesse falar, se pudesses entender...” (p. 132).

Em última instância, a pensão, moradia provisória, lugar de passagem, serviu de preparação para introduzir Clarissa às verdades e mistérios da vida adulta. Deixar o pensionato de d. Zina e retornar às suas origens no campo, na companhia dos pais e hábitos antigos, mexe com as frágeis estruturas de Clarissa, novamente se lançando a várias interrogações: “Que irá acontecer agora? [...] Que será de mim? – pensa Clarissa. – Quando será que vou ter uma pessoa amiga, muito minha amiga, para quem eu possa contar tudo o que sinto, tudo o que penso, todos os segredos? Quando? Quando?” (p. 165). Esta áurea de mudança, transição, que a personagem somente terá autoconsciência nas linhas finais (assim como os leitores), foi muito bem captada e expressada pelos artistas que assinam a capa da última edição do romance⁷⁶.

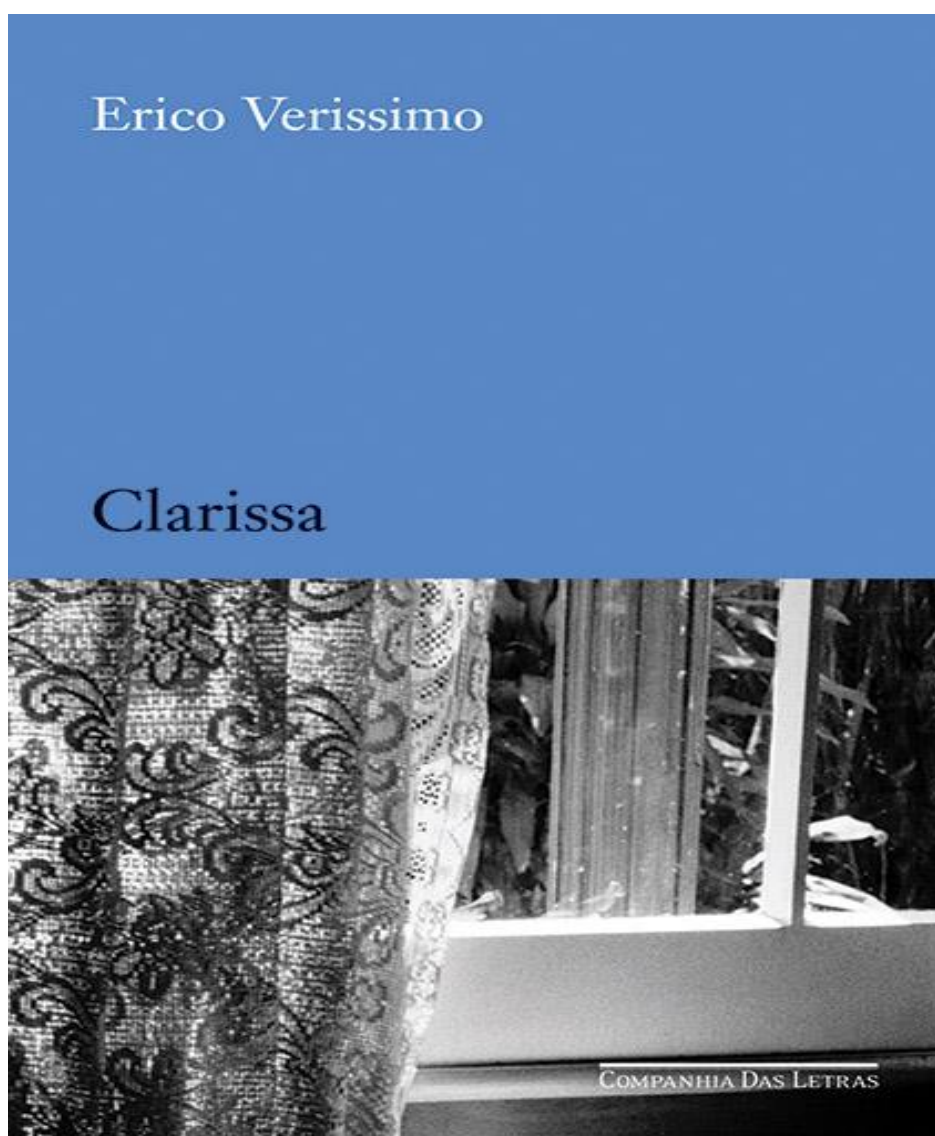


Figura 6: Capa da edição de 2005 de *Clarissa*.
Fonte: Companhia das Letras.

⁷⁶ Os responsáveis pela capa/projeto gráfico e pela foto que estampa a capa são, respectivamente, Raul Loureiro e Cristiano Mascaro.

O azul cândido da infância cede espaço a uma janela entreaberta, emoldurada por cortinas de renda que se deixam arrastar pela brisa para que a claridade penetre; a janela, símbolo da abertura e receptividade às verdades e influências externas, não poderia ser a melhor escolha ao representar a atmosfera desta narrativa com traços de *Bildungsroman*: o descortinar de si e da vida.

2.4.2 “o arco-íris nas facetas do espelho”: o lirismo romanesco de Verissimo

A maior dor do vento é não ser colorido.
(Mário Quintana)

Quando um romance se erige na cosmovisão lírica, ou seja, a narrativa propõe-se lugar de transfiguração da realidade por intermédio da poesia, temos o que a crítica vem comumente denominando romance lírico. Intrigante e desafiador é considerar que a liricização romanesca pode acontecer pelos mais variados meios e recursos expressivos, mesmo prevalecendo algumas “constantes” no processo ficcional destas obras. Em Clarice Lispector, a grande inquisidora do ser e das verdades/mistérios da existência na literatura brasileira, tal identificação vigora natural e sem entraves, caminhando de encontro às suas inquietações de criar diegeses íntimas e de aberturas universais. Para Erico Verissimo, contudo, a etiqueta “romancista lírico” poderia soar em falsete e entrar em curto circuito aos preceitos da escola realista europeia que o escritor adotou ao longo de toda a sua carreira, não fosse o fato do crítico português Adolfo Casais Monteiro (apud MOISÉS, 1968, p. 249) cunhar o termo “realismo lírico” e, assim, esclarecer o fenômeno da liricidade em escritores de linhagem realista-naturalista diferentes, como o próprio Verissimo, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Raul Pompéia.

A expressão “realismo lírico”, paradoxal ao primeiro contato, opera-se, segundo Massaud Moisés (p. 250), numa “[...] concepção da “realidade” que considera esta como a soma dos objetos presentes imediatamente à consciência, e, portanto, dum “realismo” entendido como cópia, transcrição e interpretação da realidade concreta e presente”. Vendo nesta técnica superficialidade, Moisés considera o romancista deste naipe como “[...] sendo um “copista”, incapaz de captar o sentido oculto, mesmo só na esfera intelectual, das coisas que observa”, o que não corresponderia à *Clarissa* dado que, sendo fiel à perspectiva do *Bildungsroman*, o narrador verissiano ultrapassa a mera reprodução e desemboca numa análise subjetiva da realidade circundante pela ótica da protagonista homônima. Apesar de ainda não estar totalmente em posse de um estilo encarnado e pessoal, Erico Verissimo soube

muito bem adequar sua veia realista aos anseios de pintar Clarissa e trazer a público o clima de “serena poesia doméstica” (palavras do autor) que emana desta *sweet novel*. Não obstante às considerações que temos por discordantes de Massaud Moisés, no exame do crítico brasileiro existem muitos pontos convergentes e elucidativos que se encaixam à *Clarissa* e à práxis de Verissimo como “romancista realista lírico”:

O resultado não se faz esperar: à esquematização da realidade, decorrente dessa mundividência verista, *vai suceder um empobrecimento das estruturas romanescas e do lirismo emergente*. Dir-se-ia que umas e outro se tornam excessivamente “fáceis”, abertos à comunicação imediata do leitor, o que significa simplesmente *uma simplificação da problemática social*, de onde parte sempre todo romancista, seja de que tendência for. Mas essa simplificação mascara a realidade por desprezar tudo quanto se torne complexo ou implique em dimensões julgadas “alucinadas” ou “obscuras” (as psicológicas, metafísicas, etc.). Em suma, a aliança operada nesse gênero de realismo corresponde a uma amputação semelhante à do romance lírico, embora noutra pauta: *enquanto este transforma o enredo em mero pretexto para que o ficcionista dê vazas a sua sensibilidade, o realismo lírico labora com uma realidade pressuposta como estática e apenas “real por fora”* (p. 250, grifos nossos).

Acrescenta-se à visão do “realismo lírico”(ou anteriormente denominado “simbolismo tardio”) em *Clarissa* a nomenclatura “idílio lírico” que algumas publicações digitais recorrem na definição deste romance. O idílio, clássica e pequena composição poética, aborda temas como a juventude, o amor, a pureza, os sonhos e fantasias, sempre exaltando a vida campestre e pastoril; no rápido quadro que se constitui um idílio, o lirismo imprime “forte afectação do discurso, repleto de confidências e pensamentos íntimos” (CEIA, 2009, s/p). Transcriando uma forma tradicional da literatura ocidental na tentativa de envolver sua narrativa com uma “capa” adequada à temática, Erico Verissimo tranquilamente pode ter recorrido a elementos e referências idílicas em sua manufatura romanesca, desconstruindo-os ou ajustando-os aos intentos de cantar a adolescência e o descerrar em flor de Clarissa. Um exemplo seria o cenário, não mais o campesino e sim a cidade moderna, e ainda que o ambiente rural esteja no antes e no depois desta narrativa *in media res*, nos momentos em que é recordado pela personagem central, o campo é idealizado como reduto de paz e serenidade, um retorno ao *locus amoenus* greco-latino.

Clarissa fica um instante a contemplar as árvores. Na sua mente se pinta de repente uma paisagem familiar! A estância de papai. É de manhã, as vacas mugem no campo, as macegas fagulham. Na mangueira as criadas ordenham as vacas e os canecões feitos de lata de abacaxi se enchem dum leite morno e espumante. Papai, montado no seu bragado, vai percorrer as invernadas... Primo Vasco monta no petiço zaino. Que saudade! (VERISSIMO, 2005, p. 26).

Outro idílio no modernismo brasileiro, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, embora aborde a questão de forma mais experimental, dentro de um programa de renovação que resguarda além do estético o ideológico e o linguístico (LOPES, 2008, p. 161), nos auxilia a esclarecer comparativamente mais desta forma e temática poética em *Clarissa*. Na história de educação sentimental e sexual do adolescente Carlos pela pedagogia da alemã Fräulein, os papéis se alternam, pois se em *Clarissa* a personagem homônima desabrocha aos olhares atentos e ao amor platônico de Amaro (um voyeurismo que não explicita conotação sexual, mesmo a protagonista abrindo-se para as dimensões do desejo), na trama romanesca de Mário vemos a figura da mulher mais velha (Fräulein – pronome alemão para professora - ou Elza, seu primeiro nome) ser a responsável pela “lição de amar” num jovem garoto burguês: “O núcleo da narrativa desenha-se como um idílio, na acepção de uma *sui generis* história de amor urbana: a descoberta, a prática amorosa envolvendo ternura e sexualidade, Fräulein atenta à intransitividade do verbo amar, por ela determinada” (idem, p. 160). Em ambas, o modelo do idílio inserido na realidade circundante da cidade serve como medida de contraste e ruptura, consonante aos pressupostos de erigir uma literatura também representativa da modernidade no âmbito histórico-cultural do país. Se em *Amar, verbo intransitivo* temos o que Lopes (2008) denomina como *idílio expressionista*, na esteira de obras paradigmáticas como *Paul et Virginie* (1787), do francês Bernardin de Saint-Pierre, *Idylen von dem Verfasser des Daphnis* (1756), do poeta e artista plástico suíço Salomon Gessner, ou mesmo a polêmica peça alemã *O despertar da primavera* (1891), de Frank Wedekind, uma vez que “A cena expressionista, na fusão das leituras de Mário de Andrade, seara o celeiro de sua criação, casa-se com a cena que formata o idílio do século XVIII” (LOPES, 2008, p. 163), em *Clarissa* podemos conceber um *idílio impressionista*, em que, além das referências explicitadas pelo próprio Verissimo, podemos identificar uma consciência estilístico-poética de captação dos movimentos e impressões⁷⁷.

Preceito indispensável no romance de pendor lírico, a expressão subjetiva de um “eu” que filtra e transforma a realidade atravessa *Clarissa* por intermédio de um narrador onisciente que, empenhando-se em narrar e descrever as emoções e aprendizagens da protagonista, adotarà pontos de vista líricos, seja aderindo à Clarissa (jovial, primaveril), a Amaro (melancólico, outonal) ou como arguto observador da realidade. Congregando e harmonizando estas perspectivas, o narrador verissiano leva a cabo a premissa de dar as

⁷⁷ *Amar, verbo intransitivo* e *Clarissa* também se aproximam por serem romances que resguardam em si, por diferentes vias, o cinematográfico e as relações com a música, questões importantes a serem abordadas quando nos detivermos na estética impressionista deste romance verissiano.

matizes a este retrato lírico romanesco, delineando em suas páginas um afável intimismo que se revela a tônica de *Clarissa*.

À manufatura do narrador verissiano, neste primeiro romance, de emanar subjetividade e poesia como saldo final de sua narrativa, o discurso empregado para acompanhar Clarissa e sua metamorfose interior e exterior é palco de confidências, divagações, pensamentos e sensações, sendo a linguagem de sabor lírico o veículo que concretiza os seus conflitos, fantasias e sentimentos. Realçando Clarissa, o narrador “esquece” propositalmente das outras personagens moradoras da pensão e instaura suspensões temporais contínuas na linearidade textual, dando, assim, vazio aos ritmos da consciência da protagonista. Eis alguns exemplos onde a voz enunciativa esmera-se em beleza com suas percepções poéticas:

Eterno Pai, eu Vos ofereço o sacrifício que da Sua vida preciosa fez sobre a Cruz e renova agora...

Zunzum abafado. O altar-mor rebrilha. A imagem de Jesus estende os braços num gesto acolhedor, coração sangrando.

...sobre este altar...

Na mente de Clarissa as ideias brotam em tumulto.

Este altar? Aquele altar. Engraçado. A vestimenta do padre é quase da mesma cor do vestido desta mulher gorducha. Deus me perdoe... *o Vosso dileto Filho Jesus. Eu Vo-Lo... Vo-Lo. Bolo... Credo!... Vo-Lo ofereço em nome de todas as criaturas, conjuntamente com as Santas Missas....* Este cheiro, este cheiro enjoativo de violeta deve vir...

[...]

O incenso sobe. As imagens nos seus nichos têm agora um tom esfumado, como figuras de sonho. Pelas janelas ogivais entra a luz do sol. Os vitrais coruscam. Há pelos bancos um mar agitado de cabeças, negras, louras, castanhas, grisalhas, brancas; chapéus de todas as cores; uma confusão de formas, cores e movimentos. [...] Nossa Senhora Aparecida, de coroa dourada e vestido azul, sorri um sorriso de bondade. Um cheiro de incenso anda pelo ar luminoso. Agora os vitrais brilham com mais força. O altar-mor corusca, como se fosse todo feito de joias.

Clarissa sente um arrebatamento, algo de estranho lhe invade o ser. Uma sensação esquisita, boa mas opressiva. Qualquer coisa de aéreo, de suave, de misterioso que faria a gente chorar muito se não fosse essa mão invisível que aperta a garganta... (p. 85-87, grifos do autor).

Ajoelhada na frente da mala aberta, Clarissa vai empilhando dentro dela as suas coisas com um cuidado cheio de ternura. O vestido vai bem em cima, para não ficar amassado. No fundo podem ir as meias, os lençóis, as fronhas e algumas bugigangas sem importância.

Evola-se da mala um perfume doce, misturado com o cheiro ativo de naftalina. No fundo rastejam traças. Clarissa as afugenta com um caderno dobrado em forma de cartucho.

Lá fora a manhã vai alta. Por trás das nuvens cinzentas se adivinha o sol. Ar parado. Mormaço.

Na pensão há um silêncio muito grande. Parece que a vida parou. Nem o rumor das vozes familiares a que o ouvido está habituado. Nem os passos de lâ do Micefufe. Nem os gritos do papagaio. Um silêncio úmido, quente e opressivo como o ar da manhã (p. 158).

Amaro, a personagem que vê e sente as coisas com o coração de músico e a “imaginação incômoda” de poeta (ao final da história, ele aceita para si este epíteto), possivelmente um desdobramento do escritor, *alter ego* travestido de bancário e compositor de melodias esquisitas, é o contracanto desta novela, *noturno*⁷⁸ que ressoa abafado ao fundo pela harmonia vibrante de Clarissa e a rapsódia efervescente da pensão. A mais subjetiva das artes, “[...] a música se torna autorreferência quando o texto se configura como lírico, podendo, assim, direcionar a leitura, e nesse caso, ela figura como elemento desencadeador da emoção lírica” (TOFALINI, 2013, p. 128), e em relação à “voz musical” de Amaro, esta assume dois registros que geram poesia: no primeiro, associa-se e, por vezes, confunde-se ao timbre do narrador, exaltando e procurando cantar o momento luminoso da protagonista (“E tu, menina, não podes compreender também a alegria íntima que me dá. Por que és poesia, és música, és... nem sei o que és...Tudo isso se pode sentir, tudo isso se pode pensar. Mas nada disso se pode dizer” (VERISSIMO, 2005, p. 132).); no segundo, expressa a tristeza e pessimismo de sua imobilidade (“E assim ele passa pela vida em silêncio, de olhos baixos, sem olhar nem sorrir para ninguém” (p. 73)). Ao inserir trechos do poema *The was a naughty boy*, do poeta romântico inglês John Keats, no capítulo 12, o narrador serve-se destes versos dramáticos para auxiliar a contar a história de sonhos e decepções de Amaro, e partes deste episódio ilustram bem a melancolia transposta em lirismo narrativo:

Com um fogo estranho nos olhos, Amaro recorda.
O menino pálido do passado tinha tido um sonho muito grande. Vontade de correr o mundo, de ver, de ouvir, de viver...
Fez como o poeta:

*There was a naughty Boy
And a naughty boy was he,
He would not stop at home,
He could not quiet be.*

Sim, era uma vez um menino tolo que não queria ficar em casa, quieto... Achou que devia existir um mundo extraordinário além do horizonte... Então

*He took
In this Knapsack...
A Book*

⁷⁸ Composição musical normalmente para piano solo, cultivada, sobretudo, no século XIX; de caráter lento, lírico, melancólico e sonhador, e, como o nome sugere, é inspirada pela noite. O músico romântico irlandês John Field associa-se ao gênero como o compositor a dar a forma mais tradicional e conhecida do noturno, todavia Frédéric Chopin é o representante mais famoso, inclusive citado em *Clarissa* quando a personagem principal ouve a Rádio Nacional de Buenos Aires e sonha: “-Se va a transmitir ahora el *Nocturno n°2* de Chopin. Gravación. Um violoncelo começa a gemer” (VERISSIMO, 2005, p. 143). Amaro, que poderia ser definido no romance com as características deste tipo de música, também compõem noturnos ao piano. A música em Erico Verissimo e suas relações com o impressionismo literário em *Clarissa* serão discutidas no terceiro capítulo desta tese.

*Full of vowels
And a shirt...*

[...]
*There was a naughty boy
And a naughty boy was he,
For nothing would he do
But scribble poetry.*

E o moço pálido só pensava em um dia poder escrever grandes poemas e grandes sinfonias...

*He ran
To the mountains
And fountains
And ghostes
And Postes
And witches
And ditches*

[...]
Vieram outros dias. Conformou-se. E os sonhos? E as sinfonias? E os poemas? Amanhã...

Assim, dez anos. Sem variantes. Um dia acariciou a ideia de voltar à terra natal. Para ver a ruazinha humilde, com o cego que tocava concertina, o cachorro vagabundo que se refestelava ao sol, o vendeiro português... Mas isso não passou de simples projeto. Amaro tinha sempre e sempre muitos projetos. Um tumulto de invenções, melodias, sinfonias, poemas... Mas entre o plano e a realização havia um habismo que era preciso vencer com um pulo. E Amaro nunca dava esse pulo... Medo? Ou vi que tudo, no fundo, é inútil, que todos os gestos no fim se desfazem em poeira?

[...]
E no entanto ele sofre em silêncio. Quanta ternura recalcada, quanto gesto de carícia e de complacência corre no gelo do silêncio e da imobilidade. Ele olha para todas as criaturas e para todas as coisas com uma profunda simpatia, mas com uma simpatia que jamais se transforma em gestos ou palavras. Às vezes tem uma vontade inenarrável de sorrir para toda a gente que o cerca, de revelar toda a sua cordialidade e toda a sua compreensão numa frase, num sorriso, num ato... Mas o espírito de análise intervém, destruidor, dissecando todas as ideias e mata o gesto... Fica ecoando no ar a pergunta que os lábios não fizeram mas que a mente não cansa de formular: para quê? E depois, mais forte que tudo, a sua timidez... (p. 71-73).

Conjugadas a estas duas instâncias narrativas, entrelaçando na tessitura romanesca o lírico e o prosaico, a postura deste narrador observador na descrição e análise da realidade o tende a tratá-la diferenciadamente, ou seja, a objetividade necessária nesta perspectiva é contaminada pela poesia que fervilha da figura de Clarissa. A rica e sugestiva adjetivação presente em todo o texto (um pouco condenada pelo próprio Verissimo em suas memórias literárias – o excesso de *joliesse*, de *prettiness*) é consequência do impulso imagístico do eu-lírico/narrador, criando a cada página texturas de imagens que ao mesmo tempo narram e pintam.

Mas não basta cantar. É preciso correr. Clarissa põe-se a correr ao redor do quarto. Ao passar por perto da parede, beija, rápida, a imagem de santa Teresinha. Depois se

detém junto da cômoda e esmigalha nos dentes uma rosa branca que pende do vaso de vidro azulado.

Mas isso ainda não é suficiente. O quarto é tão pequeno... Clarissa passa para o refeitório agora deserto. Os copos e cálices na cristaleira coruscam ao sol da manhã, que salta para dentro, através das janelas escancaradas. Como tudo fica bonito, tocado de luz! Micefufe está deitado na faixa dourada que se estende sobre o linóleo de losangos tricolores. Micefufe com sua penugem amarela, cheio de reflexos brilhantes, parece que está chispando fogo. Tem os olhos semicerrados. Será que sonha? Clarissa ajoelha...

-Micefufinho do meu coração...

Estende os braços para o bichano. O gato desperta, arregala os olhos verdes e vidrados, levanta-se, encolhe-se todo arrepiado, numa atitude de defesa...

-Micefufe querido, não estás conhecendo a tua amiga?

As mãos de Clarissa quase tocam o pelo do animal. Micefufe, num salto, se esgueira e foge. Fora da zona luminosa, o pelo do gato como que se apaga.

Clarissa se levanta, corre para o alpendre. No poleiro prateado Mandarin sacode as penas.

- Dá cá o pé, meu louro!

O papagaio dança, ginha, estica o pescoço, levanta a pata, sacode as asas molhadas, projetando no ar gotículas d'água, que faíscam.

No pátio, Clarissa senta-se nas bordas do tanque e começa a riscar com o dedo a superfície da água azulada. Escreve nomes. Clarissa, titia, Tonico, Dudu. Mas o brinquedo logo a enfastia. Com um tapa corta a água, que se encrespa em ondas minúsculas. Clarissa põe-se a rir; tem a impressão de que o céu dança, as nuvens dançam, a luz dança na água agitada... (p. 69-70).

A imagem poética, com todas as suas possibilidades e efeitos de sentido (metáforas, metonímias, alegorias, etc), e enquanto típica construtora da expressão discursiva de um poema, revela-se, portanto, a maior motivação da liricidade no romance *Clarissa*, narrativa que, pela efusão lírica e às múltiplas referências ao universo poético-artístico, opera antes uma sinestesia nos leitores que se abrem aos movimentos e instantes da protagonista homônima. A riqueza da plasticidade, recurso bastante explorado pelo narrador e mais evidente nas descrições, parece amplificar-se para promover um efeito de enárgeia ao conjugar com propriedade palavra, cor e sons, resultando, assim, numa espécie de orquestração das impressões em sinfonia visual ou paleta de sons. Desta forma, a atmosfera lírico-ficcional engendrada pelo autor encontra seu fundamento na tradição do *ut pictura poesis* que cede/mescla-se à tradição do *ut musica poesis*, tornando-se o princípio regedor da poesia neste romance e concretizando-se na técnica impressionista privilegiada por Erico Verissimo a qual buscaremos comprovar na terceira parte desta pesquisa.

2.5 *O lustre* (1946): o *Bildungsroman* lírico de Clarice Lispector

[...]
 Estoy cansado de una gota,
 estoy herido em solamente un pétalo,
 y por un agujero de alfiler sube um río de sangre sin consuelo,
 y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre em la sombra,
 y por una sonrisa que no crece, por una boca dulce,
 por unos dedos que el rosal quisiera
 escribo este poema que sólo es um lamento,
 solamente um lamento.

(Pablo Neruda, “Enfermedades en mi casa”, In *Residência na terra - II*)

A última e mais famosa entrevista de Clarice Lispector, mesmo se constituindo um jogo evasivo e enigmático de respostas, reforçando a aura de mistério em torno de sua pessoa e escritura, nos fornece algumas pistas importantes para pensarmos *O lustre* como obra que transita entre o romance de aprendizagem e o romance lírico. Ao ser questionada acerca dos autores que influíram sua formação criativa e intelectual, Clarice nos esclarece (ou não!) que, para chegar aos mais secretos recônditos de si mesma (a alma humana), misturou referências e autores, citando, entre eles, romances para mocinhas e livros cor-de-rosa (possivelmente uma alusão aos folhetins e narrativas de adolescência), a literatura de Dostoiévski e de Hermann Hesse, este último com seu *O lobo da estepe* (1927) exercendo verdadeiro choque na ainda jovem escritora. De forma transfigurada e própria, a densidade melancólica, a solidão, o encanto simbólico e a incapacidade de encontrar-se no mundo do lobo misantropo Harry Haller, a personagem protagonista de Hesse, estão presentes n’*O lustre* e, de certo modo, em toda a produção clariceana, impregnando em Virgínia um lirismo sombrio, ao perscrutar os sentimentos e sensações mais profundas, que se transparece numa célebre frase do autor alemão: “Quem não se encaixa no mundo está mais perto de encontrar a si mesmo”.

A poesia abundante que escorre das páginas d’*O lustre* traz “[...] uma contribuição nova em matéria de romance, ou antes, uma plasticidade de linguagem no sentido de conferir-lhe outro senso de pesquisa” (LINHARES, 1949, p. 4), e alinhando-se às experiências novelísticas europeias modernas, este romance de vida interior, ainda nas palavras de Linhares, consegue “captar movimentos de vida subtis e fugitivos” e mostra-se atemporal, já que “Poderá ser vestido em qualquer tempo para qualquer idioma, pois explora sentimentos constantes genericamente na alma humana” (VASQUES, 1946, p. 2). A trajetória de peregrinação de Virgínia, desde a infância à maturidade, descobrindo-se uma exilada de si mesma, atribui à leitura desta narrativa por vezes hermética “[...] a permanência desta atmosfera alta, profunda e quase intocável. A princípio a gente se sente estrangeira, mas aos

poucos vai entrando em consonância com clima tão particular e ao mesmo tempo tão universal” (*idem*). Neste “livro triste”, definição de Lispector, a autora recorre aos fracassos da aprendizagem de Virgínia para fazer *proesia*.

2.5.1 “Como era incompleto viver”: a *bildung* de Virgínia

-Então porque está chorando?
 Enxuguei depressa os olhos na barra do seu avental
 e recuei, não era estranho? Na cambraia alvíssima,
 nenhuma marca da minha pintura, só o úmido
 das lágrimas. Fiquei sem saber que olhos tinham chorado,
 se os atuais ou os de outrora.
 A sala parecia palpitar sob os reflexos de fogo forte
 da lareira, avermelhando os espelhos. O lustre.
 (Lygia Fagundes Telles, “Noturno Amarelo”. In *Seminário dos Ratos*)

Clarissa, a protagonista verissiana, como vimos, é um sol radiante ao meio-dia, explodindo em brilho e vivacidade; Virgínia, a segunda heroína lispectoriana, por seu turno, tem uma fraca luz entre nuvens, e a imagem do lustre, símbolo escolhido para compor o título deste romance e os segredos da protagonista, decaído e sem resplandecer esperança alguma, representa, inconteste, o desejo pulsante e sem resposta de Virgínia, em toda a sua trajetória, de encontrar em si e cintilar o seio reluzente da vida. Irmanadas que estão pelo processo de aprendizagem que as orienta e o lirismo que as delinea, os procedimentos analíticos adotados para refletir sobre a personagem de Erico serão, portanto, semelhantes para compreender os movimentos de Virgínia, resguardando a premissa de que as personagens e situações que a protagonista tem contato (ou, no caso d’*O lustre*, os distanciamentos e a insociabilidade) lhe ensinam várias coisas que levará junto de si e se tornarão reflexos de sua personalidade.

Diferentemente de *Clarissa*, que nos apresenta a protagonista homônima na fase de transição para a adolescência afastada dos pais e da vida campestre de Jacarecanga (estes apenas rememorados com saudosismo), a primeira parte d’*O lustre* se assenta na infância-adolescência de Virgínia com a sua família, na também fictícia Granja Quieta, propriedade rural um pouco retirada da cidade provinciana de Brejo Alto. Desta forma, o recorte mais largo privilegiado pelo narrador, da puberdade no campo à vida adulta na cidade grande (segunda parte da narrativa), possibilita acompanhar com mais detalhes a progressão (fluidez, empregando um termo expressivo deste romance) de aprendizagem da personagem central, o que confere a este *Bildungsroman* uma maior amplitude do processo de formação feminina.

Apesar disso, comparando-se à *Clarissa*, *O lustre* é um romance de enredo ainda mais rarefeito, ou seja, a maioria dos fatos narrados são acontecimentos desprovidos de grande

significância, uma vez que a focalização interna do narrador, desvelando Virgínia em longos monólogos interiores e fluxos de consciência que se fundem à linearidade proposta pelo texto, concretizando-se no detalhamento de extensas sensações, pensamentos e clarividências, é o princípio elementar de encaixe do mosaico esfíngico chamado Virgínia. Temas intrinsecamente relacionados à aprendizagem, como “[...] a luta em si pela conquista da expressão, da linguagem, e a luta pela descoberta e afirmação do EU [...]” (PINTO, 1990, p. 84), estarão presente em toda a produção contística e romanesca de Clarice, isto é, em menor ou maior grau, sua obra pode ser compreendida como um grande e complexo painel de personagens femininas formando-se exterior e interiormente. O excerto logo a seguir, uma reflexão sobre *Perto do coração selvagem* à luz do *Bildungsroman*, acaba por interpretar algumas questões que n’*O lustre* são peças-chave de leitura da protagonista, bem como o núcleo medular da ficção clariceana:

O que distingue Lispector, entretanto, é que toda essa temática é colocada, não ao nível da relação aparente e imediata protagonista-realidade, mas ao nível de uma *problematização da linguagem*. Ou seja, a relação protagonista-realidade exterior se apresenta, de maneira totalmente internalizada, na relação *protagonista-linguagem*. Assim, aliado à questão do conflito da protagonista com seu meio, aparece o tema essencial em toda a obra de Lispector: *a luta da personagem pela auto-expressão* (idem, grifos nossos).

A frase de abertura, “Ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1999, p. 9), e as cinco páginas que compõem o primeiro capítulo d’*O lustre*, numa perspectiva expandida, nos possibilitam vislumbrar a trajetória de formação de Virgínia, do começo ao fim, num movimento pulsante de circularidade, inebriada por mistérios e segredos, onde a solidão e a morte se apresentam de mãos dadas à protagonista, e a incompreensão e incomunicabilidade fazem o tom geral da personagem e da narrativa. O trágico acontecimento da cena introdutória, um afogamento presenciado (ou provocado?) por Virgínia (o indício é a visão de um chapéu boiando nas águas do rio) e seu irmão mais velho Daniel, perturbará a menina e “[...] a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder” (p. 9), reverberando, da infância à vida adulta, na construção de sua identidade. Se os caminhos de Clarissa alternam sendas floridas e pedregosas, Virgínia terá sua aprendizagem quase que exclusivamente determinada por uma “pedagogia do sofrimento”, que principia com o afogamento e se arrasta em náusea, dor, maldade e silêncio ininterruptos. Imperscrutável e sem piedade, na vida de Virgínia

A noite descera, a noite descera. Não se precipitar! mas de repente algo não se conteve e principiou a suceder...Sim, ali mesmo iam-se erguer os vapores da madrugada doentia, pálida, como um fim de dor – enxergava Virgínia de súbito

calma, submissa e absorta. [...] Como horas soando de longe, Virgínia sentiria no corpo o toque de sua presença [do homem morto nas águas], levantar-se-ia da cama vagarosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro de seu coração um ponto pulsaria fraco quase desfalecido. [...] Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina – lá estava o limite do mundo possível! Então, frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo entre brumas, mergulhando enfim na brancura. Para sempre! (p. 11-12).

Virgínia infante vive com seus pais e os irmãos mais velhos, Esmeralda e Daniel, na propriedade rural de Granja Quieta (atente-se que esse nome já é indicativo dos silêncios permeados de sensações da personagem central), pertencente ao município interiorano de Brejo Alto. “O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia” (p. 14); um ambiente outrora imponente e luxuoso que, ao longo dos anos, fora se apagando em decadência, sugestiva pela menção aos “[...] móveis [que] desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos [que] se esvaziavam pálidos” (idem). Descrita como uma grande casa em que o vazio e as sombras consumiam também seus habitantes, a morada de Virgínia será, no decurso narrativo, projeção perceptível de seu interior, onde apenas o lustre na sala se constituirá, enigmaticamente, símbolo do passado áureo e do futuro que à sua frente se espraia.

Clarissa, a heroína verissiana, está na passagem dos treze para o quatorze anos, considerando para si um tempo de saída da infância e entrada radiosa da adolescência, enquanto Virgínia, caracterizada neste início como uma menina franzina que vivia sempre suja, com pouco apetite e constantemente cansada (este adjetivo, pelas repetições enfáticas, é um traço tanto físico quanto interior, de cunho existencial), era infeliz e “quase uma mocinha”, e, apesar da voz narrativa, no primeiro bloco do romance, não precisar a idade da personagem, conseguimos distinguir, pelos pensamentos, sentimentos e experiências de Virgínia, que ela também se encontra em semelhante processo de transição e descobertas.

A escolha do narrador clariceano em não nomear os pais da protagonista, apenas os irmãos, pode ser interpretada pela quase ausência de elos afetivos entre eles e Virgínia, esta se apresentando, portanto, estrangeira em sua própria família (salvo a relação perturbadora com Daniel), vivendo, assim, “à beira das coisas”. O pai, sujeito extremamente austero e misantropo, parecia viver a maior parte de seu tempo numa “solidão sem tristeza”, que somente se transformava em alegria e solicitude quando os parentes do sul visitavam o casarão, numa encenação teatral de alguém que procura a todo custo mostrar o oposto de sua

verdadeira personalidade. Dono de uma papelaria em Brejo Alto (lá ele quase não frequentava e vivia mais na granja), o pai de Virgínia é retratado como típico representante do patriarcado, aquele se vale da brutalidade e violência na educação dos filhos (como no episódio em que a pequena personagem apanha na mesa do café por não comer muito), e a carência de diálogos entre a protagonista e o pai sugestionam uma relação paterna falha e por vezes inexistente. Apesar de o texto deixar evidente que a relação mais intrincada era entre Esmeralda e o pai (um evento/segredo perturbador aos olhos do progenitor tornavam os dois estranhos entre si), Virgínia aprenderá, simultaneamente com o exemplo e a falta da figura paterna, a dissimulação (os jogos de máscaras da falsidade) e os movimentos introspectivos que serão fundamentais no autodesenvolvimento de sua vida interior.

Ela mastigava, o olhar fixo, sentindo a realidade incompreensível do baile flutuar como uma mentira. O pai fitava-as em silêncio. Antes de se pôr a comer e permitir que todos comessem, afirmava com certa tristeza.

- Pois sim.

Virgínia amava-o tanto nesses momentos que desejaria chorar de esperança e de confusão no prato. A mãe suspirava com os olhos pensativos:

-Sei lá, meu Deus (p. 18).

“Ela já fora viva, com pequenas resoluções a cada minuto [...] Assim vivera, casara e fizera Esmeralda nascer. E depois sobreviera uma perda lenta, ela não abrangia com o olhar sua própria vida [...] Preguiçosa, cansada e vaga, Daniel nascera e depois Virgínia [...]” (p. 19); nesta passagem está sintetizada a vida desoladora da mãe de nossa personagem central, uma mulher onde os sentimentos nostálgicos da solteirice, a debilidade, inércia e desânimo se fazem cada vez mais intensos à medida que a ilusão do casamento se dissolve/desencanta, tanto que procurará em sua primogênita, por quem nutrirá visível predileção, o elo, o vínculo quase perdido de sua feminilidade (“Apegava-se a Esmeralda como ao resto de sua existência, daquele tempo em que respirava para a frente dizendo-se: vou ter uma filha, meu marido vai comprar um grupo estofado, hoje é segunda-feira...” [idem]), resistindo pacificamente (por meio de longas conversas e da partilha de costuras) ao patriarcado, personificado na figura de seu rude marido. O drama de sua existência é mais pormenorizado pelo narrador e, incontestemente, relaciona-se ao seu difícil companheiro:

Do tempo de solteira guardaria com amor uma camisola fina pelo uso *como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa. Assim defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel* – os olhos piscando. O marido aos poucos impusera certa espécie de silêncio com seu corpo astuto e quieto. E aos poucos, depois do auge da proibição de compras e gastos, ela soubera numa alegria remoída, num dos maiores motivos de sua vida, que *não vivia no seu próprio lar, mas no do marido, no da velha sogra. Sim, sim; antes ligava-se por meio de alegres fios ao que sucedia e*

agora os fios engrossavam pegajosos ou rompiam-se e ela se chocava bruscamente com as coisas. Tudo era tão irremediável, e ela vivia tão segregada, mas tão segregada [...] (idem, grifos nossos).

Toda a frustração e tristeza de seu casamento repercutirão no (não) envolvimento com seus filhos Daniel e Virgínia, “[...] *formados na parte inferior de seu corpo, incontrolláveis* – um pouco magros, cabeludos, os olhos até bonitos” (idem, grifos nossos), como se o nascimento dos dois fosse um acontecimento definitivo, “não se ligavam ao seu passado”, gerando um grande estranhamento (“Realmente a mãe olhava-os como se os tivesse amamentando sem saber” [p. 37]) e rejeição, posto que a narrativa explicita que, com aquelas crianças diferentes e misteriosas, a mãe se comportava com insensibilidade e apatia. A incomunicabilidade e imobilidade da mãe, à semelhança do pai, incutirão em Virgínia as marcas e sensações de segregação e exílio (“[...] como uma visita na própria casa” [p. 19]) da matriarca, absorvendo dela características como a preguiça, o cansaço e a vaguidão em relação à vida (posteriormente, inclusive, a vulgaridade), formando-se no silêncio incurável daqueles que se tornam incompreendidos.

E a menina, como um galho, crescia sem ela ter decorado suas feições anteriores, sempre nova, estranha e séria, coçando a cabeça suja, tendo sono, pouco apetite, desenhando tolices em folhas de papel. Sim, a mãe não comia muito mas seu modo abandonado de estar à mesa dava a impressão de que chafurdava na comida. Quase nada fazia mas de algum modo parecia sentir-se tão enrolada na sua própria vida que mal poderia desvencilhar um braço e acenar sequer. Vendo-a largada sobre a mesa; seu pai mastigando de olhos fixos; [...] Quanto a si própria concedia o privilégio de não exigir gestos e palavras para se manifestar. Sentia que embora sem um pensamento, um desejo ou uma lembrança, ela era imponderavelmente aquilo que era e que consistia Deus sabe em quê (p. 20).

Outras duas figuras que compõem este cenário desolador de silêncio e sensações intraduzíveis são a avó paterna de Virgínia (rapidamente mencionada e, assim como os pais, sem nome próprio) e Esmeralda, a irmã mais velha dos três. Da primeira pode ser dito que, além de ser o membro mais velho da família residente no casarão, mantinha o costume de encontrar-se sempre reclusa em seu quarto, sendo visitada pelos três netos todos os dias para estes lhe receberem a bênção e lhe darem um beijo, mantendo, portanto, com os mesmos, uma relação parca e sem expressividade. Existia uma negra responsável em cuidar constantemente da idosa, e quando esta empregada adoecia, a recrutada para a missão era Virgínia, que a contemplava “[...] como se agora bastasse viver” (p. 23); nestes momentos, estranhamente Virgínia sente-se dividida, em meio à cólera impassível da matriarca (concretizada em apenas cuspir para os lados, pois já não falava nem sequer ria), entre desejar a morte da avó e recuar

piadosamente “‘Não morre não, velhinha do meu coração’”, ela repetiria. Certamente a maior herança que a protagonista d’*O lustre* retirará da avó será a lição da raiva latente e contida, “[...] como se estivesse economizado saliva contra todos” (idem) e, mais uma vez, o encontro com o rosto quieto e magro da iminência da morte.

Esmeralda, para Virgínia, é mais uma peça solta e desconexa no quebra-cabeça de sua intrincada existência. A primogênita estará presente num episódio, nesta primeira fase do romance, que realçará as sementes do mal germinando na personalidade de Virgínia. Participando com seu irmão Daniel da Sociedade das Sombras, da qual falaremos mais detalhadamente a seguir, Virgínia é imbuída da vilania do irmão e dessa instituição secreta, denunciando para o pai, fria e cruelmente, os encontros amorosos que a irmã mantinha nos jardins da propriedade, além de hesitar na confirmação deste delato simulando um desmaio; toda essa dissimulação parece e proporcionar para si momentos de prazer e escapismo de uma vida monótona e claustrofóbica. “Toda essa farsa não lhe custará remorsos ou pensamentos de culpa, pelo contrário, sentirá o sangue se renovando em seu corpo e um pensamento de alegria lhe trará a impressão de que sorri, sinais esses que mostram seu eu interior se construindo em sombras e enigmas [...]” (SANTOS JÚNIOR, 2015, p. 70). O segundo encontro marcante entre as duas irmãs se dará às vésperas do final da narrativa, quando Virgínia retorna da cidade grande, percebendo-se cada vez mais parecida com Esmeralda (o “[...] quanto ambas eram feitas de algo insinuante, medroso e baixo” [p. 217]); sua volta à Granja Quieta depois de longo tempo, atizará em Esmeralda a revolta dos anos preciosos da juventude perdidos do campo, não podendo desfrutar dos prazeres da vida e de uma companhia masculina. Apesar de estarem envoltas em diálogos vagos, ríspidos e de tom absurdo, Virgínia e Esmeralda conseguem estreitar um vínculo fraterno até então inexistente:

Quanto a Virgínia, pela primeira vez experimentava uma conversa entre mulheres. Mesmo sem amor ou compreensão era bom conversar com Esmeralda. Entre mulheres não havia necessidade de falar em certas coisas, o principal já estava dito como antes delas nascerem e só restavam mansas e frescas noções íntimas a narrar, pequenas variações e coincidências. Era uma conversa familiar e tola, de algum modo uma defesa; uma esperança misturada a conselhos cheios de uma longa experiência enquanto os olhos mergulhavam nos olhos com profundidade, absortos e quase distraídos, pesados de pensamentos longínquos; a voz diminuía, mais lenta e mais baixa. Virgínia terminava encostada à cadeira com olhos vagos, em silêncio enquanto a outra apoiava a face na mão que o cotovelo sustentava sobre a mesa. Não entre as mulheres do grupo de Vicente; estas pareciam especializar-se em homens; sentiam-se superiores e alegres em se darem com eles em amizade apenas, formando um grupo heróico e vagamente pervertido, surpreendido de si mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 222).

Em meio a esses (não) relacionamentos, a pequena Virgínia encontra no irmão Daniel uma identificação muito forte e esquisita, tornando-se, ao longo da infância, a discípula fiel que se deixa passivamente doutrinar pelos ensinamentos, jogos e a “filosofia” de Daniel e sua Sociedade das Sombras. Assim que o narrador principia a descrever Daniel já se observa o poder que este exercerá na formação da irmã: “Desde que a irmã nascera ele a tomara e secretamente ela era apenas sua. [...] Não a amava sequer mas ela era doce e tola, *fácil de se conduzir a qualquer idéia*” (p. 28, grifos nossos). Antes de adentrarmos a compreender essa importante relação na aprendizagem da protagonista clariceana, é importante ponderar que, como Clarissa, Virgínia também frequentava a escola, embora esta instituição, semelhante ao romance de Verissimo, não desempenhará papel significativo no processo de desenvolvimento da identidade da personagem central; o seguinte trecho, “O fim do ano aproximava-se, as aulas chegavam a seu termo e Virgínia assistia às lições sentada entre as vadias” (p. 51), assinala o quanto eram enfadonhas e sem proveito as aulas para Virgínia, sobretudo nas linhas subsequentes, em que a voz narrativa coloca explicitamente que a menina “Sabia fingir um rosto concentrado enquanto se ausentava num instante” (idem), dando vazão aos seus pensamentos e sensações. Nas duas protagonistas, conduzidas de modos bastante específicos, a *bildung* manifesta-se nas relações interpessoais e cotidianas, distanciando-se de muitos romances de aprendizagem onde o ambiente escolar ou acadêmico ganha relevo nessa caminhada de autoaperfeiçoamento.

Daniel, criança estranha, sensível e orgulhosa (adjetivos do narrador), “difícil de se amar”, mantinha com Virgínia uma desconcertante e intensa afinidade, a ponto destes traços do menino poderem ser atribuídos facilmente à irmã, embora ambos apresentassem grandes diferenças entre si. Por exemplo, enquanto Daniel era sincero e duro demais, Virgínia revelava-se tola, influenciável e bastante disposta a mentir pelos dois, que pareciam residir sozinhos em Granja Quieta, um “mundo fechado” onde apenas eles interagiam entre si com diálogos de teor agressivo e desconexo, além de jogos e brincadeiras macabras, numa linguagem singular prenhe de sentidos para ambos. Sirva-se de ilustração a brincadeira da vala e a obediência de Virgínia ao senhorio de Daniel:

Virgínia jamais o desapontava... Ele perscrutou-a com curiosidade, notou que ela estava emocionada, riu alto com desprezo e veemência, sacudia-se como espargindo-se na água.

- Vou morrer assim... – fez um rosto de morto mas observou que nesse instante sua violência decaía e sem interesse ele olhava o jardim. Ela não se assustou. [...]

Daniel também sabia de uma brincadeira a princípio calma e calmas mas que depois fora assustando ninguém soube porquê. Ele cavava o chão resistente e seco de sol até encontrar terra úmida, nova, esfarelada mas bem possível de ser reunida numa só

matéria. Abria uma vala, Virgínia entrava. Era com um rosto de prazer grave e minucioso que ela sentia a frescura morna da terra no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado. Pelas plantas dos pés subia um estremecimento de medo, o sussurro de que a terra poderia afundar-se. E de dentro erguiam-se certas borboletas batendo asas por todo o corpo.

- Você está fechada, dizia-lhe Daniel com brutalidade, mas ela ria baixinho sem se amedrontar. Aos poucos, porém, se assustava, o vento curvando ervas, dispersando folhas. E os dois não falaram mais nisso, procuravam esquecer e esqueceram para sempre sem sinal. Ele fazia uma pequena ameaça para a frente como se fosse saltar: olhe, Virgínia, vou pular para fora! Era para fora do mundo o que ele queria dizer – e custara a fazê-la entender. Quando ela o compreendia, um pavor branco e trêmulo surgia no rosto de repente diminuindo como perdendo-se para trás. Os olhos de Daniel brilhavam num prazer quente, escuro e terrivelmente excitante: olhe, Virgínia, vou pular para fora! Ameaçava o pulo que o lançaria além da terra. Não, não – dizia ela rouca, as palmas das mãos se umedeciam rapidamente, ela agarrava com dedos gelados a roupa do irmão [...] Ele jamais levava adiante a brincadeira, como poupando Virgínia para uma próxima vez. Ela abria os lábios na dificuldade de um sorriso (p. 31-32).

No tocante aos vários colóquios travados entre os dois, chamam a atenção os assuntos abordados, mas, principalmente, os estranhamentos e as reflexões dos mesmos, como se estivessem, com o código linguístico disponível para comunicação, na procura/problematização do algo, da “coisa” que extrapola as linhas divisórias da linguagem humana e se instala no sublime, naquilo que poucas vezes é possível dizer:

[...] se Daniel acedia *eles podiam falar numa língua difícil*. Os dois tinham se habituado a conversar.

- Dez é como domingo. A gente pensa que domingo é o fim da semana passada, não é? mas já é o começo da outra. A gente pensa que é o fim de nove, não é? mas já é o princípio de onze.

- Não, eu acho que dez é como domingo porque os dois são redondos, não são partidos,

- Mas domingo não é redondo, só dez é que é.

- *Pois eu acho domingo redondo. Acho e vejo.*

Eles riam porque sabiam que tudo estava errado, veladamente errado. *Ela, sobretudo, gostava de errar. [...] Ninguém os compreendia e isso era excitante como escapar.* Daniel lhe dissera:

- Por que é que você está comendo?

Ela ouviu surpreendida e um dia perguntou-lhe:

- Por que é que você vai dormir? – os dois riram muito.

Daniel lhe disse:

- Pense a cor mais bonita do mundo.

Ela olhava-o iluminada pela liberdade que ele lhe dava. Numa *mistura fugaz* e quase audível percebia pesadas cores brilhantes e tontas, tudo se movendo, correndo embora, *extinguindo-se antes que ela pudesse captar uma só e contá-la a Daniel.*

[...] Então, fechando com dificuldade os olhos demasiado radiantes, ela buscava tão profundamente, inventada, louca: hã!, exclamava aguda e imediatamente sua voz decrescia desapontada.

- O quê? perguntava Daniel intrigado.

Ela não sabia explicar. Para cobrir o instante dizia depressa: roxo amarelado nos bordos.

- É uma cor bonita, concordava Daniel, mas não a mais.

[...] O que é ir comprando, comprando guardando e abrir tudo um dia e espiar?

Virgínia não sabia: tão difícil tomar as coisas que haviam nascido bem dentro dos outros e pensá-las. Mesmo *tinha certa espécie de dificuldade em raciocinar.* Às

vezes não era começando por nenhum pensamento que ela chegava a um pensamento Às vezes bastava-lhe esperar um pouco e possuía-o todo (p. 35-37, grifos nossos).

Os elos que unem os irmãos Virgínia e Daniel, marcados por dualismos maniqueístas como amor X ódio, obediência X ordem, medo X coragem e prazer X dor, bem como o tratamento ambíguo do narrador na condução deste par ficcional, tendem à construção de uma relação incestuosa entre os dois, como sugerem estas passagens do romance: “[...] enquanto um pouco de frio penetrava pelo vazio claro da janela e olhando o rosto duro e amado de Daniel uma vontade de fugir com ele e correr fazia o coração de Virgínia inchar tonto e leve num impulso adiante [...]” (p. 17); “Apesar de que ele era às vezes tão bruto que num gesto apagava uma menina. Ela ficava pálida e vertiginosa entre os instantes ofensivos. E amando-o tanto quanto jamais poderia amar” (p. 54); “—Quer voltar ao porão amanhã? indagou-lhe um pouco desatento. Surpreendeu-a a delicadeza da pergunta, como ela o amava, como o queria, aqueles olhos pensando, aquele pescoço forte e reto mas gentil” (p. 61-62); “Tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino” (p. 70). Contudo, esses fortes sentimentos que configuram seus laços afetivos podem ser interpretados como a busca da personagem protagonista em querer encontrar-se, complementar-se por meio do outro, num poderoso (e porque não dizer, obsessivo) processo de identificação e autoconhecimento. O entardecer da infância torna-se, para Virgínia, período de fragilidade e de constante procura de sua real essência e sentido para a vida, uma vez que o vazio existencial (o cansaço) alavancado pela experiência da morte leva-a a projetar seu eu em metamorfose na figura de Daniel, e, num jogo de reflexos, reconhecer-se-á em muitos momentos no irmão, como também em outros a repulsa e oposição serão evidentes, demonstrando, assim, a personalidade cambiante se moldando. Daniel será, com a criação da Sociedade das Sombras, o mentor, guia de Virgínia em sua aprendizagem e introdução ao mal.

Cabe aqui um pequeno parêntese para trazer a esta leitura as considerações de Carl Jung (2009) acerca dos arquétipos e examinar como elas parecem corroborar substancialmente na análise dos familiares de Virgínia. Jung (2009) denomina arquétipo os modelos ou conjuntos de marcas do inconsciente coletivo, ou seja, matrizes de comportamento humano elementares e que estruturam a psique humana. Ainda segundo o psiquiatra suíço, da mesma forma que o homem atual herdou toda uma evolução no contexto biológico, a humanidade também carrega consigo as transformações na esfera psicológica.

Diante destes postulados, alguns arquétipos sugeridos por Jung (2009) parecem fazer correspondências diretas às características das personagens que compõem o círculo familiar de Virgínia, servindo, portanto, para ampliar alguns contornos já traçados e ratificar as reflexões empreendidas anteriormente.

O arquétipo *persona*, que nas descrições jungianas configura-se na máscara de que se serve um ator na composição de um personagem, pode perfeitamente ser aplicada ao patriarca da família d'O *lustre*, sobretudo se pensarmos que esta personagem clariceana, apagada e quase sem vida nas páginas em que aparece, apresenta seus momentos de destaque justamente quando este precisa lidar com as convenções e regras sociais: o jantar com os parentes do sul e sua atitude severa com Esmeralda. Logo, o pai de Virgínia, quando julga necessário, veste a máscara da dissimulação e da moral, respectivamente, uma vez que no acordo entre este e a sociedade, sua postura sinaliza como ele gostaria de ser visto, o que é esperado dele e como o mesmo pensa que deva parecer aos olhares externos. Ainda o pai, junto com a mãe, a avó e Esmeralda, em graus diversificados, como observado, enfeixam-se no arquétipo *sombra*, aquele que em síntese representa o lado mais sombrio da nossa personalidade, nosso submundo psíquico onde procuramos esconder sentimentos, medos, recalques e instintos; vivendo, a maior parte do tempo, em seus universos interiores, estas figuras são vítimas de seus erros, frustrações, medos e dinâmicas negativas, não conseguindo ultrapassar seus dramas íntimos e integrá-los às suas personalidades, pelo contrário, a “sombra” parece lhes ter roubado suas vidas e controlado suas imagens. Daniel, apesar de conter traços do *sombra*, configura-se mais na direção do arquétipo *self*, o ser em princípio unificador de sua individualidade, o centro que abrange o consciente e o inconsciente, e embora aqui o irmão de Virgínia ainda esteja na infância e este processo de totalidade e individuação apenas estabeleça-se plenamente em sua fase adulta, Daniel, com toda sua personalidade forte, inteligente e decidida, servindo de “centro” para Virgínia, está em constante formação e estabelecimento do ego rumo ao *self*.

Virgínia, desta forma, se alinha aos arquétipos de seu núcleo familiar, revelando nuances do *persona* e *sombra*, menos do arquétipo *self*, uma vez que a procura pela integração de seu eu, harmonizando as “pontas” que o constituem na definição de uma identidade plena, não acontece, tornando-se, desde a infância e ao longo da vida adulta, um percurso falhado no doloroso processo de alteridade ao qual se coloca como protagonista. Em Virgínia, além destes arquétipos compondo o “mosaico” de sua subjetividade fluida, *animus*, arquétipo constituinte do lado masculino na mulher, isto é, os aspectos masculinos que a mulher vivenciou e que repercutirão numa imagem generalizada e inconsciente do homem, moldará

os seus relacionamentos amorosos na segunda parte da narrativa, posto que Daniel será a referência masculina projetada no inconsciente de Virgínia e que influirá na escolha de Vicente como seu amante/namorado, personagem que, como veremos mais adiante, é de estirpe muito semelhante ao seu irmão.

Retornando à leitura do par Daniel x Virgínia, faz-se importante saber que a obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, fundadora do gênero *Bildungsroman*, nos apresenta a Sociedade da Torre, “[...] uma espécie de associação de homens sábios nos moldes da maçonaria e das sociedades secretas do século XVI” (MAAS, 2000, p. 30), de propensão “intervencionista e paternalista autoritário”, cujo objetivo repousa em desenvolver as habilidades e talentos inatos do ser para a sua própria felicidade, ao mesmo tempo em que o instrui e orienta para a vida social e coletiva. Uma instituição eminentemente pedagógica, inspirada na metodologia dos Diálogos iluministas (a razão como norteadora dos saberes), sendo sua principal missão a educação liberal que promove a emancipação do educando/protagonista: “O paralelo utilizado pela Sociedade da Torre é o princípio da educação pelo erro, o qual permite ao educando entregar-se a seus equívocos como forma de superá-los” (idem). N’*O lustre*, Clarice Lispector engendra uma seita secreta, idealizada pela personagem Daniel, a Sociedade das Sombras, integrada apenas por este e Virgínia, e embora não apresente um fundamento pedagógico explícito como a Sociedade da Torre, de Goethe, exercerá em Virgínia um papel formativo e iniciático, intervindo em seu caráter e destino.

Tendo por lemas a solidão e a Verdade (com maiúscula), a Sociedade das Sombras, como o nome sugere, exploraria “Tudo o que assustar porque deixa sozinho [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 55), e supostamente teria nascido por causa do afogado, momento em que pressentem “[...] o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo” (idem). Essa sociedade era tão misteriosa e mergulhada na penumbra de segredos, parecendo, em alguns momentos, ter vida e filosofia próprias (“matéria viva, informe”), que desde o começo tornou-se uma incógnita para os dois: “A Sociedade das Sombras tinha objetivos estranhos e indefinidos. Eles mesmos não os conheciam e misturavam seus mandamentos a uma ignorância quase desesperada” (idem). Reuniam-se, a princípios, aos sábados, “[...] na primeira clareira a partir do caminho da cerca” (idem); Daniel, sempre à dianteira, guiava Virgínia em tudo, e ela sentia-se feliz porque aquela inescrutável sociedade a aproximava cada vez mais do irmão:

Como era assustador e secreto pertencer à Sociedade das Sombras. Daniel, no seu comando, crescia em força. Virgínia aprofundava-se perigosamente na sua natureza fraca e enlevada. E quando Daniel a encontrava de pé no meio da clareira, à espera

com as mãos frias, com olhos grandes e enegrecidos, e perguntava-lhe cumprindo um dos mandamentos da Sociedade: qual foi o seu pensamento mais forte de hoje? ela calava assustada, sem poder lhe explicar que vivera um dia de inspiração excessiva, impossível de ser guiada por um pensamento sequer, assim como o excesso de luz impedia a visão – a alma exausta, ela respirava em puro prazer sem solução e sentia-se tão viva que morreria sem saber. Daniel encolerizava-se, empurrava-a apertando-lhe o braço, chamando-a ignorante, ameaçando dissolver a Sociedade das Sombras, o que a aterrorizava, mais do que sua brutalidade física. Daniel inquietava-a: como que ele se degradara com o poder adquirido na Sociedade das Sombras; endurecera e não perdoava jamais. Virgínia temia-o, porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tola e incapaz. Daniel era forte (p. 56-57).

Embora não se falasse de Deus ou se cultuasse alguma entidade e ritual, a Sociedade das Sombras e seus preceitos apresentavam uma orientação místico-ocultista. Uma das primeiras ordens do irmão à Virgínia seria *pensar profundamente*: “A Sociedade das Sombras manda que você entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram” (p. 57), num exercício ontológico e de alteridade que a permitisse penetrar *hardcore* no seio do eu em construção e discernir, nas palavras do narrador, “[...] o que era dela como água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio” (p. 58). A descida ao porão, lugar desabitado e obscuro, ligando-se às potências e zonas mais subterrâneas e inconscientes do ser, antes que amedrontá-la lhe proporcionará prazer e momentos luminosos de profundo encontro consigo, mesmo ao fim não sentir nenhuma “força para ser feliz”.

A missão de delatar os encontros íntimos de Esmeralda com um rapaz ao pai, comentada anteriormente, será o ato concreto que atestará “[...] ter mergulhado na vileza com a Sociedade das Sombras” (p. 63). Sua participação nesta sociedade lhe ensinou e incutiu que “Sim, sim, precisava de uma vida secreta para poder existir” (idem), além de formar seu coração, que agora “[...] pulsava na sombra, lento e vermelho”. Escola das sombras e dos silêncios, serviu como importante meio de, na passagem da infância para a adolescência, Virgínia “tomar um partido” e desenvolver o autoconhecimento, mas, sobretudo, fecundar os gérmenes da maldade:

Um novo elemento até agora estranho penetrara em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras. *Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade*. Esta sensação era quase velha, fora descoberta há dias. E um novo desejo tocava-lhe o coração: *o de livrar-se ainda mais. Sair dos limites da sua vida* – era uma frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas. Sair dos limites de sua vida, não sabia ela que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes. Eu poderia matá-los a todos, pensava com um sorriso e *uma nova liberdade*, fitando infantilmente sua imagem (p. 63-64, grifos nossos).

Contemplar-se e interrogar-se diante do espelho do quarto de hóspedes do casarão será atitude constante de Virgínia nesta primeira etapa do romance, tornando-se, nestes momentos e em outros onde impera a solidão, “mentora de si mesma”, expressão que Pinto (1990) utiliza para analisar Joana de *Perto do coração selvagem* como *Bildungsroman* feminino. As várias vezes em que este símbolo aparece são emblemáticas e sintomas do anseio da protagonista em encontrar nos reflexos respostas importantes para o seu eu. Apesar de o espelho ser um símbolo⁷⁹ do amor narcísico e da procura de uma identidade, n’*O lustre* este objeto vem carregado de mais mistérios, posto que todas as vezes que Virgínia dirige-se ao espelho como oráculo, este não devolve “mensagens” claras, mas “contornos em sombra e luz” (LISPECTOR, 1999, p. 51), “o rosto branco e delicado perdido em penumbra” (p. 63), “[...] havia uma ambiguidade estranha no rosto” (p. 66), corroborando a imagem de uma personalidade em metamorfose (o reflexo se transforma a todo instante) e a impossibilidade de sua vida (a névoa que borra as projeções de esperança e futuro).

Nesses espaços da trajetória onde Virgínia não encontra nenhum mentor e acaba por se autoguiar, um sonho alegórico que precede o desfecho da primeira parte do romance é digno de nota pela mudança que provoca na protagonista. Antes de adormecer, a menina fitava-se no velho espelho e pensava na morte como o veículo para “sair dos limites da sua própria vida”, o que certamente motivou tal sonho. Uma Granja Quieta surreal e ébria é o cenário em que Virgínia caminha, e enquanto envolve-se em múltiplas sensações e pensamentos, como “Porque se eu sou livre, se com um gesto posso renovar tudo [...] então nada me impede de realizar esse gesto; essa era a sensação turva e inquieta” (p. 65), avista um cão e deseja friamente matá-lo:

Então guiou o cão com acenos até a ponte sobre o rio e com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer – nada restava, nem um chapéu. Seguiu serenamente. Serenamente continuava a buscar (idem).

Reconstruindo o episódio inicial do afogamento na ponte, contudo intercambiando as figuras, o perturbador sonho prossegue com Virgínia encaminhando-se na direção de um homem mulato de cabelos brancos, para e o observa. A sequência merece ser transcrita na íntegra, seja pela experiência estética ou pelo estranhamento que provoca:

⁷⁹ Cabe ressaltar que *O lustre* é um romance onde os vários símbolos são indissociáveis à compreensão global da narrativa e que já foram discutidos em minha dissertação de mestrado, destacando aqui apenas o espelho por sua relação direta com a aprendizagem de Virgínia.

Também ele estacou, os olhos velhos aguardando. Nada no rosto dela fazia-o supor o que apenas aguardava para suceder. Ela teve que falar e não sabia como dizer. Disse:

-Tome-me.

Os olhos do homem mulato abriram-se. E em breve recortado contra o ar puro e o vento, contra o verde claro e escuro da relva e das árvores, em breve ela ria entendendo. Ele ergueu-a mudo, rindo os cabelos embranquecendo, rindo, e atrás estendia-se a campina sob o vento. Ele ergueu-a mudo rindo, um cheiro de carne guardada vinha da boca, do ventre através da boca, um hálito de sangue; da camisa entreaberta surgiam pêlos longos e sujos e ao redor do ar era vívido, ele ergueu-a pelos braços e a sensação de ridículo endurecia-a com ferocidade – ele balançava-a no ar provando-lhe que ela era leve. Ela empurrou-o com violência e ele mudo rindo mudo caminhou e arrastou-a e invencível beijou-a. Porém ele ainda ria quando ela se ergueu e serenamente, como o final de sair dos limites da sua vida, pisou-lhe com calma força o rosto enrugado e cuspiu-lhe por cima enquanto ele mudo, olhando não entendia e o céu prolongava num só ar azul (p. 65-66).

A morbidez e o grotesco desta cena onírica abre-nos para o desabrochar da sexualidade, que se em Clarissa acontece com sutis mudanças fisiológicas e ainda ingênuas tendências, como admirar rapazes e sensações nunca experimentadas, em Virgínia, apesar de ser um evento sobrenatural e metafórico, torna-se mais radical e vívida. Uma leitura deste sonho da protagonista nos condiciona a compreender que, ao ordenar àquele homem asqueroso que a possua (o homem não seria o afogado, dono do chapéu boiando do introito?), estaria dando permissão à morte que desvirgine sua vida. O abraço da morte representaria o consentimento em entregar-se àquelas desconhecidas forças, e o beijo, neste contexto, significa que o mulato (a própria morte personificada) sela sua vida para sempre. Participando de uma espécie de ritual iniciático, preparando-a para a entrada de um novo mundo, Virgínia perde, sombria e misteriosamente, sua pureza sexual, sobretudo se nos atentarmos que a bizarra figura masculina do sonho pode certamente ser o antropomorfismo do cão que a personagem pensou ter eliminado nas águas, principalmente se nos remetermos às diversas mitologias em que o cão tem uma simbologia sexual e fálica. Ao acordar, sentindo-se atordoada e diferente, “[...] sentia o próprio corpo até o fim, grande, os músculos mansos e contentes” (p. 66), e sensações de turgidez estendia seu corpo; tornara-se mulher.

Parecia-lhe que um tempo incontável decorrera e ela recordava a casa em cujo centro se achava longínqua. *Uma força doce pesava-lhe nos quadris, alongava-lhe o pescoço liso que o decote grande e irregular fazia nascer. De algum modo ela já não era virgem. Vivera mais do que sonhara, vivera*, ela o juraria sinceramente embora também soubesse da verdade e a desprezasse (idem, grifos nossos).

Inclusive esta passagem da narrativa nos justifica a escolha do nome Virgínia para a personagem central de Lispector. “Virgínia vem do nome em latim *Virginia*, derivado de *virgo* ou *virginis* e significa literalmente “virgem”, “casta”” (SANTOS JÚNIOR, 2015, p. 80),

e o fato de não sentir-se mais virgem, uma vez que a morte havia-lhe “desposado”, permaneceria, paradoxalmente, virgem, imune à vida, nunca a percebendo e experimentando como os outros. Já na adolescência o corpo de Virgínia será palco de transformações inerentes aos processos de alteridade e aprendizagem:

O mistério do corpo e da sexualidade vai sendo desvendado pouco a pouco pela protagonista, e esse desvendar faz parte do processo de construção do EU. Em toda a sua busca a importância do Outro é inegável porque o encontro com ele a leva de volta a si mesma, como um ricochete (PINTO, 1990, p. 101).

Tateando seu destino, trajeto vacilante onde “a solidão é um bem imprescindível” (p. 105), todos os momentos em que Virgínia é acometida por excêntricas sensações, pensamentos e clarividências trazem si a inquietação, incompletude e assombro em autodescobrir-se, desvelar-se e integrar-se ao mundo à sua volta. A clássica desconstrução do pensamento cartesiano, “Sinto, logo sou”, do escritor francês André Gide, bem como o seguinte trecho de seu romance *Os frutos da terra* (1897), “E igualmente: sofro, respiro, sinto: logo sou. Pois se não se pode pensar em ser, pode-se ser sem pensar” (GIDE, 1961, p.76), resume Virgínia por Virgínia, em sua complexidade e mistério, que deixaremos para explorar mais adiante, pois a estética impressionista se encontra latente nestes instantes vagos e incompreensíveis. O livro todo é uma coletânea de sensações e impressões interligadas que se espasmam rumo ao “cerne” da existência, e basta apenas um excerto para se ter uma ideia da dimensão e consequência desses fenômenos em sua auto formação enquanto sujeito:

Uma vez ou outra, como um pequeno grito quase inaudível e depois o silêncio desmentindo-o, ela possuía rapidamente a sensação de poder viver e em seguida perdia-a para sempre numa surpresa tonta: o que houve? Embora a sensação valesse como um perfume enquanto se corre, quase uma mentira, fora aquilo mesmo, poder viver...

[...] Fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde mas esperar só um instante, acompanhar uma formiga igual as outras no meio de muitas, passear devagar, prestar atenção ao silêncio quase pegando com o ouvido um rumor, respirar depressa, pôr a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar com força para uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé, oscilar de olhos fechados, rir alto quando estava sozinha e escutar então, abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo de tanto esforço por se anular, experimentar café sem açúcar, olhar o sol até chorar de dor [...] carregar na palma da mão um pouco de rio sem derramar, postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma – variando com cuidado o modo de viver. O que a inspirava era tão curto. Vagamente, vagamente, se tivesse nascido, mergulhando as mãos nágua e morrido, esgotaria sua força e teria sido completo seu mover-se – era essa a impressão sem pensamentos (LISPECTOR, 1999, p. 25).

A brincadeira de fazer bonecos de barros que Virgínia tanto amava e aprendera sozinha, sentindo uma alegria viva em fazê-los e pegá-los, “Assim juntara uma procissão de coisas miúdas. Quedavam-se quase despercebidas no seu quarto. Eram bonecos magrinhos e altos como ela mesma. Minuciosos, ligeiramente desproporcionados [...]” (p. 46), é a imagem da menina-mulher “fluida, mutável” que, assim como os estranhos e informes bonecos de argila, “não pode ser [totalmente] moldada pelo Outro” (PINTO, 1990, p. 101).

“Será que todos sabem o que eu sei? refletia Virgínia” (LISPECTOR, 1999, p. 31) ainda pequena, para depois, na segunda parte do romance, mulher adulta, (sobre)vivendo na cidade grande, ser a estampa viva do conteúdo de uma frase da escritora norte-americana Flannery O’Connor⁸⁰ (s/a, s/p): “You shall know the truth and the shall make you odd” (“Conhecereis a verdade e ela vos tornará estranhos”, em tradução contextualizada), uma paródia do Evangelho Segundo João, cap.8, vers.32. O que se perceberá, ao longo deste segundo bloco da narrativa, é que as mesmas questões e dramas do início de sua aprendizagem permanecem e, podemos dizer, se intensificam, transformando cada vez mais a protagonista num ser deslocado, peça solta nas engrenagens da vida moderna, “hóspede” num mundo feito todo contra ela, evocando aqui *A hora da estrela* e Macabéa, talvez a personagem clariceana mais visceral e impactante, onde Lispector conseguiu com destreza ajustar o intimismo com o social, e que resguarda muitas semelhanças com a personagem central d’*O lustre*. A eterna busca de si mesma, a vida, o(s) outro(s), o amor e a morte desdobrar-se-ão adquirindo nuances mais vívidas e não menos angustiantes, sendo a incompreensão e o sentimento de não pertencimento os “baluartes” de Virgínia e sua estranha e desconcertante vida.

Empregando o recurso de introduzir a segunda parte da narrativa sem abertura de parágrafo, todavia com a inicial maiúscula, sugerindo, assim, uma continuidade romanesca, mesmo sem explicações e com um lapso temporal que insere Virgínia adulta na cidade grande, o narrador deixa entrever que, embora a personagem resida num centro urbano, mantém-se presa ao passado de Granja Quieta, posto que o passeio que realiza “em busca da represa”, suas lembranças e sensações descortinam que ela preservou da infância no campo misteriosas conexões com a natureza e seus elementos: “[...] e mesmo no presente seco ela

⁸⁰ Mary Flannery O’Connor (1925-1964), uma das mais importantes escritoras norte-americanas do século XX (nascida no estado sulista da Georgia), nos deixou dois romances e trinta e dois contos. Com um estilo ímpar, equiparando-se à grandeza de seu conterrâneo William Faulkner, O’Connor fez de sua literatura salpicada de humor negro, grotesco e absurdo uma plataforma de discussão da condição feminina, religião, violência e racismo. Sobre a escritora e sua obra, consultar a dissertação de mestrado em Letras *O grotesco e a personagem feminina em contos de Flannery O’Connor*, defendida em 2017 pela pesquisadora da UNESP/Assis Débora Balliello Barcala.

pertencia ao anterior de sua vida que se perdia numa distância calma” (LISPECTOR, 1999, p. 75); parecia inútil Virgínia procurar outros caminhos e libertar-se, “[...] tão potentes e aprisionadas ela e a natureza pareciam se achar dentro do tênue equilíbrio de suas vidas” (idem).

A aparência de Virgínia sofreu grandes transformações, sobretudo a sua estrutura física, que se na infância era pequena e magra, sem apetite, agora “Como muitas coisas doces, deve ser por isso, pois fiquei tão gulosa na cidade!...continuo engordando, graças a Deus, mas estou ficando bem pesada; [...] ninguém em Brejo Alto havia de reconhecer a magrinha que eu fui...” (p. 73). Na junção corpo e vestuário, existe nela um grotesco e uma vulgaridade inatos, tornando-a, aos olhos de todos, uma figura desajustada, que parece sempre estar à procura de uma harmonia feminina fora de alcance:

[...] o vestido de seda nunca lavado de Virgínia, a quem viam sempre em roupas pobres. O decote e o corpete justo alteavam-lhe o busto dando-lhe proporções ainda maiores; o cinto estreito apertava inutilmente a cintura sem reduzi-la. Os pequenos botões de vidro tremiam a cada respiração. O branco-creme adoçava-lhe a pele fina, fazia brilhar seus cabelos curtos. [...] Antes de sair, com a mão no trinco da porta, *aquela empertigada e cuidadosa sensação do pó de arroz e da fragilidade de sua aparência*, lembrou-se e com lenta frieza pegou uma tesoura, cortou o talo de três flores, das flores duras e opacas, prendeu-as ao decote do vestido, lá onde viviam seus seios grandes e seu coração, velados (p. 77-78, grifos nossos).

O chapéu marrom enfeitava-se de azul combinando com o vestido sob o capote cinzento. [...] Entrou no *toilette* estreito que cheirava mal, tirou o chapéu pequeno, começou a lavar inutilmente o rosto, a pintar-se, a se pentear; ajeitando a roupa, enganando o instante. Pintava os lábios quando o trem se pôs em movimento, empurrou seu braço, deu um violento risco de *batôn* na face pálida e abatida, adeus! (p. 193-194).

Entre longos períodos de silêncio e solidão em seu apartamento, momentos de sombras e de luz, acometida por sensações e clarividências, Virgínia encontra nos ambientes externos, sobretudo o bonde e as ruas, uma liberdade e um prazer de expor-se e de contemplar um mundo clandestino, “[...] erguendo a si própria como um *bouquet* de flores sobre a multidão” (p. 79). Contudo, sua *flânerie*, assemelhando-se aos passeios de Clarissa, também será interdita, não por uma pessoa, como no romance verissiano, mas por um inexplicável sentimento de estrangeirismo e agonia:

Na rua ela poderia ser descoberta pelo olhar de alguém – a secreta união que sentia com as pessoas até conhecê-las intimamente. Esses encontros podiam suceder a uma mulher na cidade. Alguém inesperadamente entendia sua substância mais silenciosa, atravessa-a com olhos sem surpresa; ela temia reter esse olhar, sabia confusamente que esta era uma intuição que não duraria um instante sequer além do próprio instante; mesmo nunca se lembrara propriamente de ser compreendida. Seu coração porém batia mais depressa, no peito nascia uma contração de liberdade e prazer tão

intensos e tão mundanos que ela se livrara na verdade com um movimento, fazia alguma coisa como pela primeira vez – um secreto modo de afastar um fio de cabelo, certo olhar controlado a uma vitrina como se assim cerrasse as mãos para não gritar (p. 107-108).

O jantar na casa de Irene, que inicialmente provoca medo e receio em Virgínia, para depois dar espaço a uma sadia esperança de enfrentar as etiquetas e máscaras da sociedade, é um evento significativo na história da protagonista porque ali se sucederão situações marcantes em sua *bildung*. Na companhia de Vicente e Adriano, o primeiro seu namorado/amante e o segundo amigo de seu companheiro, nossa protagonista esforça-se para sentir-se acolhida e integrada àquele ambiente social, todavia o sentimento maior era o mal-estar de ser “prisioneira do luxo”; em meio ao efeito de embriaguez do álcool, somados às inesperadas revelações e impressões fugidias, “Virgínia pairava entre a mesa, o ar e seu próprio corpo *flutuando em busca* – tão indecifrável era aquele silêncio de festa. [...] Sem saber por que, surpresa e deleitada, *sentia-se à beira de uma revelação*” (p. 82, grifos nossos). No fim das contas, essa “insignificante criatura” via nesse jantar o momento “[...] como quem se contém para não ser amada por todos?” (p. 84), explorando e conhecendo aquele novo universo, e por ele tendo seus gestos e atitudes influenciados, reafirmando-se, bizarramente, enquanto sujeito participante dos jogos de poder da elite.

Pois o que fazer em relação àquele mundo? as duas bebidas amornavam-na num cansaço fino de corpo enquanto os olhos lúcidos percebiam. Sentia-se estranha àquele meio mas adivinhava-se subordinada a ele pela fascinação e pela humildade. [...] Como livrar-se? [...] Tomou um guardanapo, um pãozinho redondo...com um esforço extraordinário, quebrando em si mesma uma resistência estupefata, desviando o destino, jogou-os pela janela – e assim ela conservava o poder. [...] Que mais? forçava ela sua embriaguez com doçura. Um cálice estremecia em faíscas paradas, seu cristal ligava-se nervoso e ardente à luz das lâmpadas. Estendeu as mãos estreitas, tão úmidas, pegou-o delicada como se ele fosse elétrico na sua fragilidade; intensamente lenta deixou-o cair pela janela quebrando em si a resistência de sua vida [...] (p. 83).

À entrada resplandecente de Maria Clara, com seu “vestido rosa achamalotado” e toda repleta de graça, inteligência e vida, Virgínia perturba-se sobremaneira, mergulhando em si e, violentamente, vê esfregada na cara a sua feminilidade repugnante e oca, vislumbrando, assim, toda sua insignificância e mediocridade. Maria Clara “[...] penetrava no coração como uma faca doce” (p. 85), ao mesmo tempo provocando encanto, inveja e revolta em Virgínia, posto que aquela “rosa ardente” consegue esmagar sua já precária alma feminina, acendendo nela a vulgaridade característica. A figura daquela mulher causa-lhe tamanho martírio, fúria e confusão que ela decide, em pensamento, entregar voluntariamente Vicente à Maria Clara,

como se, nesse gesto de ternura e desprendimento, estivesse justificada: “Era horrível senti-la tão penetrante e saber que se Vicente não fosse atraído por sua existência, ela própria, Virgínia, o desprezaria, feliz” (p. 90). O que vivera na infância, com o irmão Daniel, parecia querer se repetir agora, entretanto configurando-se uma “alteridade não autorizada”, intrusa: “Cada vez mais temia ser fascinada por ela como o fora por Daniel na infância e tornar-se sua escrava. Porém Maria Clara nem sequer lhe daria ordens e de tal modo não precisava de Virgínia que a ofendia” (p. 91). Tomando emprestadas para *O lustre* as palavras de Pinto (1990, p. 101-102):

No que diz respeito à sexualidade e à descoberta do corpo, é especialmente importante a presença de uma figura masculina [Vicente, como veremos adiante] que age como catalisadora do processo de descoberta, embora às vezes também esteja presente uma figura feminina [Maria Clara] que funciona como um espelho – um espelho que não reflete a igualdade, mas aponta a diferença.

Se Dudu, em *Clarissa*, empreende com demasiado sucesso a missão de ensinar à amiga algumas coisas da “arte do amor”, Virgínia experimenta mais um embargo, posto que o convite que Maria Clara lhe faz para terem uma “conversa entre mulheres”, sinal sugestivo que a protagonista deveria passar por esse encontro de aprendizagem, desabrochando com ele o eu feminino, jamais se realizaria:

Pareceu-lhe subitamente – como se olhasse algo desaparecer em silêncio – pareceu-lhe que errava a si própria, mistificada e flutuante; e como o erro era alto [...] Maria Clara caminhou até ela e como se lhe entregasse uma rápida flor disse sorrindo:
- Virgínia venha um dia a minha casa... Não estou convidando por convidar, repetiu...Venha...moro sozinha...Vamos ter uma boa conversa entre mulheres, vamos falar sobre *soutiens*, dores mensais...o que vocês quiser...combinado?
Virgínia ria confusa encantada, ria demais animando o corpo: sim, sim... está combinado... O círculo formou-se apertado e ruidoso junto à porta e Virgínia restou além dele tendo à frente costas gordas e escuras sacudidas por movimentos de riso que ela não podia acompanhar. Ser expulsa era de sua própria natureza (LISPECTOR, 1999, p. 103).

Singrando a esmo, os dias em que não se encontrava com Vicente “[...] ela sofria mas amava seu sofrimento” (p. 106); este paradoxo seria uma manifestação de sadismo ou resignação por parte de Virgínia? Talvez, pelas descrições seguintes, fosse uma mistura complexa e indissociável dos dois. Virgínia passava as horas realizando pequenos deveres de casa, “entre séria e ansiosa”, e se moldando para conservar aquilo que acreditava ser o amor: “E assim preparava-se para viver-diariamente, disposta a transformar-se no que não era para ficar bem com as coisas ao redor” (idem), demonstrando aqui, pelas entrelinhas, a difícil

relação com Vicente (deixaremos para explicitar ao fim desta análise), onde sempre a atitude de ceder partiria dela, como se mendigasse atenção e amor.

Abnegada a viver só, nutrindo sua existência de si mesma e dos objetos circundantes, Virgínia passaria grande parte de seu cotidiano, cada vez mais íntimo e fechado, realizando atividades solitárias, como ler, dormir ou recordar cenas experimentadas em Granja Quieta, inevitavelmente aprisionada à infância, que parecia se repetir na vida adulta, criando, desta forma, uma espécie de “poética dos sentidos”, suprimindo o ontem e o agora:

Com o correr do tempo *nascera nela uma secreta vida atenta*; ela se comunicava silenciosa com os objetos ao redor numa certa mania tenaz e despercebida que no entanto estava sendo o seu modo interior e verdadeiro de existir. Antes de executar algum ato ela “sabia” que “algo” iria contra ou que uma leve onda lhe permitiria; tinha tanta vontade de viver que se tornara supersticiosa. *Entrara no seu próprio reinado* (p. 141, grifos nossos).

[...] sentia-se às vezes aconchegada a si própria – grande parte de seu existir não era coisa? era essa a sensação: grande parte de seu conjunto vivia com a própria força desconhecida, seguindo um rumo imponderável.

[...] Como alguém cujo corpo precisasse do sal como substância de essência e então o comesse com prazer sedento – ela sempre sentira um gosto simples e ávido em fazer um esforço e dizer-se claramente: vejo uma cadeira, uma caixa de pó, uma tesoura aberta, uma gaveta negra... *A grande natureza morta em que vivia* (p. 142-143).

É importante compreendermos que Virgínia chegara à cidade com Daniel, ambos haviam se mudado juntos num apartamento, com o intuito de cursar línguas e aprender música, porém, com o transcorrer do tempo, “[...] esqueceram qualquer curso e apenas viviam na cidade” (p. 112). Rapidamente Daniel conhece Rute, leva-a a Brejo Alto e lá se casam, sem a presença de Virgínia (atitude que revela seu inconformismo com o matrimônio do irmão), que permanece na cidade como que abandonada, com a impressão de não conhecer mais ninguém, embora já mantivesse com Vicente um relacionamento amoroso que o fazia preexistir em sua vida. Assim, atravessa um período muito triste: “Subitamente como uma veia que começa a latejar passara a viver a realidade do apartamento abandonado por Daniel e como vazio dela própria porque seus movimentos estreitos e sua vida esgarçada eram poucos para encher os aposentos de ruído e confusão” (p. 116-117), e, na tentativa de dissipar a solidão e melancolia, lembra-se das velhas primas Arlete e Henriqueta e aceita dividir a moradia com as duas.

Seja na casa das primas, seja no momento posterior, migrando provisoriamente para uma pensão, Virgínia parece não retirar desta fase difícil de trânsitos (o entre-lugar é o seu lugar) nenhum aprendizado relevante capaz de interferir no curso da construção de sua

identidade, a não ser a veemência de seus sofrimentos lhe apontarem, como em contrações cada vez mais fortes, a impossibilidade de sua vida. Ao se transferir com as primas Arlete e Henriqueta, encarando a pobreza, velhice e decadência, restara-lhe como quarto o sótão mofado, e, a despeito deste ambiente, por ser o mais alto de uma residência, conotar lucidez ou plenitude de consciência, não permitirá a Virgínia nenhum instante epifânico ou lição preciosa. Atentemo-nos para a descrição do local, amálgama incontestado do recolhimento (e crepúsculo) interior da protagonista:

Seu aspecto lembrava poeira que sacudida alguma vez voltasse lentamente ao lugar. Por uma única janela envidraçada que não se podia abrir entravam claridades cinzentas e surdas, sem sombras. Deitou-se um pouco sobre a cama dura, aspirando aquele cheiro indefinível de velhice em que ela se envolvera desde que penetrara no pequeno jardim seco antes de tocar a campainha. Os olhos ardentes e cansados, sentia uma dor imutável e calma no peito como se tivesse engolido o próprio coração e o suportasse com dificuldade – apertava os dedos sobre os olhos que teimavam em abrir-se fixos e abstraídos, conseguiu contê-los, perscrutava a pequena escuridão conquistada e como se se ligasse por uns instantes a si própria tão desaparecida, ao silêncio recolhido e atento, suspirou enfim e lentamente, e olhando em torno ferida e pensativa, começou a viver com as primas (p. 119).

A fome e a breve experiência com as primas solteironas no *atelier* de costura alimentavam em Virgínia a cólera e a sensação de que “[...] envelhecia, perdia as cores e era uma mulher” (p. 121), que culminará num último ato de revolta desta ao ser acusada, injustamente, de bater em Arlete: “cadela mentirosa”; está será a vingança de Virgínia, mudando-se, no dia seguinte, para a pensão. O prédio, “[...] uma estreita caixa de cimento úmido, magra e alta [...]”, também nos indicará mais um estágio de dor e silêncio, passando os dias no quarto encardido.

Via o rosto vermelho de lágrimas, o cabelo penteado num rolo discreto de mulher que anda só; uma criança disforme e esquisita que despertaria olhares de curiosidade. *Ah sim, não existia Deus, isto se tornava tão claro*, o vento alegre e fresco dizia-o entrando no quarto, as flores vermelhas do jarro repetiam-no *e tudo se bastava com segredo e terror* (p. 196, grifos nossos).

Mais um contraponto interessante entre *Clarissa* e *O lustre* se faz notar no que concerne à função da pensão na aprendizagem dessas mulheres. Clarissa está “atenada” e curiosa com os moradores multifacetados da pensão de tia Zina, deixando-se enlevar e moldar no turbilhão daquelas vozes em mosaico. Já Virgínia, obediente à sua existência órfica, não encontrará na pensão elos de conexão, pelo contrário, fará dela um casulo, nutrindo-se de sua própria seiva, passando os dias se compreendendo, condição que o narrador clariceano indica como necessária para a personagem, como na infância, voltar a ser “mentora de si mesma” e

conquistar uma liberdade e autonomia da influência dos outros: “Seria fácil, sem ninguém ao lado e sem um modelo de vida e de pensamento pelo qual se guiar” (p. 124).

O episódio do roubo de um queijo é o atestado final de que a experiência na pensão, que ela acreditaria ser fácil e proveitosa, fracassa, talvez por ela se afiançar demais em si própria e, ao voltar-se para o seu interior, deparar-se com uma nudez assustadora de princípios e bom-senso, vivendo sempre de improvisos. Questionar-se, entendendo o porquê do ato do furto, e a tristeza como fruto quase imediato, mostram que Virgínia ainda estaria bastante longe de conhecer o eu que a sustenta:

Numa tarde, como o dinheiro começasse a faltar, tirou um pedaço de queijo de um armazém sem pagar, sem roubar – o caixeiro nada notou, ela colocou a presa como descuidadamente dentro da bolsa vermelha, saiu devagar, sozinha no mundo, o coração batendo oco e limpo dentro do peito, uma contração dolorosa na cabeça, quase um pensamento. Chegou em casa, sentou-se e permaneceu imóvel durante algum tempo. Não tinha fome. E o pouco dinheiro daria para comprar alguns gêneros até vir a remessa do pai. Por que roubara então? Desembrulhava o pedaço de queijo, começava por mordê-lo devagar. O queijo era branco, esburacado e velho, daqueles que só serviriam para ralar e espalhar sobre o macarrão, ah, daqueles que se usavam sobre o macarrão... Começou a chorar, os lábios frios, sem inocência. Foi à cômoda, olhou-se ao espelho, viu o rosto vermelho, ansioso e triste (p. 124).

Preenchendo seus vazios, internos e externos, as conversas e encontros noturnos com o porteiro do edifício chamado Miguel servirão para Virgínia como mais uma (não) resposta de que as expectativas de uma “nova vida” não se encerrariam em outra pessoa. Miguel era um homem magro e moreno, casado e pai de dois filhos, e ao simpatizar com Virgínia começam a manter uma amizade, conversando e tomando café no apartamento desta: “Miguel e Virgínia gostavam um do outro: como as noites era longas para ambos ele às vezes subia para tomar uma xícara de café. Ela arrumava a saleta com alegria como se brincasse seriamente, um dia mesmo comprou algumas flores” (p. 127). Foram introduzindo aos diálogos leituras e comentários de trechos da Bíblia, iniciativa de Miguel, que frequentava ofícios protestantes e via nas sagradas escrituras “o maior dever do homem”; Virgínia acreditava ser Miguel a pessoa que ela melhor entendera e se relacionava com ele com tamanha simplicidade. Numa das reflexões, um trecho de um dos milagres de Jesus, possivelmente o olhar de São Marcos (Cap. 5, vers.21-43) para a conhecida história da mulher do fluxo de sangue que, com apenas um toque nas vestes de Jesus, é curada de uma hemorragia de mais de dozes anos, podemos entrever a trajetória de Virgínia, também “comprimida pela multidão”, além da personagem identificar-se com a narrativa, acreditando ser Miguel, num paralelo com Cristo, aquele que poderia libertar e curar todos os seus males:

Num trecho Jesus na multidão sentia-se tocado pela doente e diziam-lhe: mas como perguntais quem vos tocou quando estais no meio de uma multidão que vos comprime? e ela respondeu: é que senti sair de mim uma força... Este trecho passou a ser uma vida nova para ela, ela suspirava profundamente como a uma impossibilidade; absorta, a cabeça inclinada, ela pensava (LISPECTOR, 1999, p. 130).

Sem explicações, interrompem os encontros, porém Virgínia um dia o convida para jantar, ainda guardando uma velada e estranha esperança na figura daquele homem. As extensas descrições do narrador para os preparativos do jantar e Virgínia se arrumando para esperar Miguel naquela noite de luar nos demonstram que o envolvimento da moça com o porteiro, antes carregado de ambiguidades e silêncio, explicita agora um desejo amoroso, posto que “[...] uma irreabilidade cheia de promessa e cansaço a envolvia amortecendo-a” (p. 132). Um jantar totalmente desconexo, com gestos esquisitos, palavras cheias de reticências e interrogações, tendo como “grito” de fundo a malícia de ambos e a vulgaridade de Virgínia, e que termina com a raiva dela em ser “recusada” e “humilhada” por Miguel.

Curioso é que tanto Clarissa quanto Virgínia ficam encantadas por médicos, num misto de admiração pelo poder inerente à profissão e fascínio pelo belo. No caso de Clarissa, vimos que a presença do dr. Maia causara-lhe certo deslumbre pelo fato deste médico exercer um papel heroico num momento de agonia, colocando-o, inclusive, como seu futuro príncipe encantado e protótipo de amor. Virgínia buscará um médico por desconfiar de gravidez e, ao ser examinada por um médico moço (também casado, pois se via uma aliança), “[...] encostava na sua face aquele rosto com barba de dois dias enquanto na outra face dava-lhe pequenas palmadas...enquanto ela surpreendida e confusa sentia-se quase bem, muito bem – ele era alto e pálido e as mulheres nada valiam para ele” (p. 152), o oposto apresentado pelo narrador verissiano em termos de postura moral e ética, ferverá em desejo carnal por ele e novamente experimentará a interdição, ela que sempre parecera perseguir o proibido:

E depois de examiná-la conversavam, ele perdia a frieza, brincava tão íntimo, tão distante... no consultório branco, limpo, *vendo-a como uma qualquer, desejando-a sem tristeza, não esperando sequer que ela lhe permitisse alguma coisa, querendo apenas fazer-se desejado, alegre, malicioso e distraído, divertindo-se com a própria virilidade.* [...]

De um centro novo no seu corpo, do ventre, dos seios renascidos propagou-se um pensamento agudo, desesperado e profundamente feliz, *sem palavras ela o queria*, tornava num instante a ser alguma coisa anterior a Vicente. Sem tristeza, como em férias, lançar-se ao futuro! E como ele se aproximasse um pouco mais ainda, ela desajeitadamente, rápida, *encostou sua boca naquela face áspere como um homem, perto da orelha... Ele olhou-a depressa espantado e curioso!* Ela hesitava de olhos abertos, o consultório girava em vermelho, um rubor pesado e grave subiu-lhe ao pescoço e ao rosto enquanto ela tentava justificar-se com um sorriso difícil e tolo. Ele olhou-a atentamente um instante, com sabedoria tocou em certas palavras

comuns e de súbito tudo se dissolvia numa simples brincadeira (p. 152-153, grifos nossos)

“[...] sua meninice sem acontecimentos” (p. 144) prolongava-se, indecifrável, na vida adulta, seja pela esquizofrenia de seu mundo monótono e sem cor, seja pelas constantes lembranças, impressões e clarividências que a carregavam de volta à Granja Quieta. A recordação, por exemplo, da Sociedade das Sombras e seus segredos, ou mesmo a vontade de modelar os bonecos de argila da infância, nos indicam que a Virgínia criança, com todos os seus medos, gostos e anseios, ainda morava, sem se esconder, na Virgínia mulher, reivindicando “[...] um mistério a preservar” (p. 146).

Às vezes um desejo agudo envolvido por uma onda de fresca e impulsionante felicidade, um desejo agudo de modelar dava um pequeno grito de surpresa em seu coração. Abria a pequena mala das coisas de barro, sem hesitação mergulhava-as em água quente para dissolvê-las e obter matéria para novas figuras. Trabalhava numa feliz concentração que emprestava ao seu rosto a antiga transparência nervosa. Os bonecos no entanto continuavam o traço dos erguidos ainda na infância. Grotescos, sérios e imóveis, de linha fina e independente. Virgínia obstinadamente insistia em dizer a mesma coisa sem entendê-la. Ela inclinava a cabeça e como continuava a crescer (p. 144, grifos nossos).

Adriano, amigo de Vicente, é uma personagem que, apesar de aparecer e interagir pouco na história, contribui no processo de formação de Virgínia enquanto mulher. Virgínia não gostava daquele homem “[...] pequeno, tranquilo, límpido e desconhecido” (p. 80), o “homenzinho”, como ela o chamava, e ao transmitir um ar frio e delicado, “[...] ele despertava-lhe mal-estar e surpresa como um aviso que se tem diante de uma natureza má” (p. 95), justamente pelos dois serem feitos da mesma carne vulgar e inconstante, e talvez por isso a amasse com um amor travestido de volúpia sexual, de posse: “Ele fruía.[...] Tirá-la de Vicente seria fácil [...] O que excitava nela era a vulgaridade como uma prostituta o vício excita, de algum modo ela parecia feita de sua semelhança com os outros” (idem). O fruir de Adriano, ou seja, desfrutar de um prazer, alinha-se aos seus sentimentos/instintos selvagens para com a figura feminina de Virgínia, em contraposição ao fluir característico da personagem central, sempre deslizando, liquefeita em sua subjetividade flutuante e etérea.

Uma estranha (salvadora?) conexão entre Virgínia e Adriano se estabelecia na quietude de ambos, e ainda que nunca tenha se concretizado em nenhum gesto ou palavras, algumas pistas disseminadas pela voz narrativa alertam aos leitores que Adriano poderia ter sido a personificação de uma nova e diferente forma de amar para Virgínia. Dois momentos d’*O lustre* reforçam esta hipótese: o primeiro, que transcrevemos abaixo, são os traços de sonho que Virgínia teve com o “homenzinho”, já que há instantes pensara em Vicente e via o

rosto de Adriano; o segundo é o fato (e seus desdobramentos) de Adriano ser o único conhecido a estar presente na cena de epílogo do romance, “E de súbito não saberia se era gelado êxtase ou de sofrimento intolerável – porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia [...]” (p. 262). Sem jamais ceder aos ímpetos que Adriano lhe provocava, a esfera do sonho, projeção do subconsciente, cumpre a tarefa de “uni-los”:

E uma noite teve um sonho com Adriano – um sonho que a encheu de surpresas, vergonha e mistério; proibiu-se profundamente qualquer alegria e nada mais sonhou. Com desprezo ela no entanto não podia negar-se, confusa: sim, decerto Adriano era uma pessoa, sim; o homenzinho; depois de estar com ele queria-se às vezes encher o vago ímpeto de força que nascia com uma exclamação clara e viva: sim! mesmo que não. Afastou-o com um gesto de cabeça; porém ele vivia contendo-se ao seu bordo (p. 223).

Possivelmente a ligação inominável e (in)factível entre Virgínia e Adriano se deva pela relação confusa e intrincada daquela com Vicente. O que Daniel representara em sua infância era agora exercido pela figura do namorado/amante Vicente, num processo de (des)aprendizagem em que este é o mentor a conduzir Virgínia nas teias do “amor”. Vicente, “[...] ele tinha vergonha de ela não ser como ele, ah mistério” (p. 89), terá sobre a “discípula” Virgínia um grande poder, nos momentos de vida social (como no jantar na casa de Irene, vigiando e controlando suas ações), mas, sobretudo, na intimidade do casal, orientando Virgínia nas descobertas e tornando-a submissa aos seus “ensinamentos” enquanto guia amoroso: “Também no amor deixava que ele a guiasse – e a única forma em que ela pensava nisso reduzia-se a rever-se assistindo-o mover-se, falar. [...] ela sempre se julgara serenamente uma grande amante até que ele viera, provar-lhe o contrário [...] Permitia-lhe que a guiasse...sim, sim [...]” (p. 111). Em mais uma de suas enigmáticas clarividências, Virgínia toma consciência do “roubo” de Vicente e da superioridade masculina na relação homem X mulher:

[...] porque ela não conseguia se lembrar de seu corpo anterior a Vicente senão reconduzindo-se a uma janela à noite, sem conseguir dormir. *O amor viera numa só vaga apagando a espera. Mas a força que possuíra quando era virgem ela jamais a teria de novo.* Ao mesmo tempo sentia a consciência firme de que nada se alterara, nada (p. 93, grifos nossos).

Não, ele não era limpo de se amar, com ele o amor era como o interior dos olhos cerrados, arrastado rapidamente em incompreensão, em satisfação obscura cheia de mal-estar, ela agora o sabia. E ele era belo, além disso. Ele usava óculos. Havia momentos em que suas linhas se tornavam tão cheias como prestes a dizerem alguma coisa – seu corpo era grande e forte mas como feito de um só músculo recém-nascido e flexível de frescura, ele poderia envolvê-la como um pólvoro e no entanto sua carne era firme e Virgínia poderia chocar-se contra ela.[...] Certos gestos dele, algumas palavras eram brutalmente vivas e quase cegas, precipitavam-

no num centro lento de sangue e avidez, enchiam-na de náusea e pavor – onde estava aquela bondade inteligente de seu rosto? *Ela o assistia fascinada*, o coração quente depois de uns instantes; porém mal conseguia libertar o olhar, ganhava uma frieza, quase dolorosa, o corpo se retesava nas fibras como se quisesse fugir ao máximo daquela morna vida inferior carregada de um perfume sincero e vil (p. 114, grifos nossos).

Virgínia e Vicente ecoarão transfigurados anos depois no casal Lóri e Ulisses, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado por Lispector em 1969. No livro, onde a experimentação formal concebe a abertura da narrativa com uma vírgula e seu término com dois pontos, estaremos diante de Loreley, professora primária, e sua história de amor com Ulisses, professor universitário de filosofia; a aprendizagem do título será mútua, via de mão dupla que moldará Lóri e Ulisses, mesmo este sendo o mentor a impor as condições para o relacionamento. “Ulisses consegue provocar uma revolução na vida solitária e sem grandes questionamentos de Lóri. O processo de aprendizagem é doloroso, cheio de altos e baixos, momentos de extrema alegria e de grandes angústias” (SANTOS, 2006, p. 103). Virgínia também sentirá as transformações após a presença de Vicente em sua vida, além de estar diante das faces da tristeza e da alegria neste relacionamento, contudo a grande diferença entre ela e Lóri repousa justamente na independência que a protagonista de *Uma aprendizagem* consegue em relação a Ulisses: “No final da narrativa, Lóri conquista uma nova liberdade como ser humano íntegro e capaz de se entregar ao outro sem reservas. Ela é uma mulher inteira que se relaciona de igual para igual com o companheiro, que a introduz no caminho da busca por uma vida mais verdadeira” (idem).

Se Lóri encontra no amor com Ulisses a possibilidade de ultrapassar os limites que a separam de uma existência mais significativa, Virgínia, além de perder o poder de sua feminilidade (“[...] sua vida perdera a íntima nobreza” [LISPECTOR, 1999, p. 156]) e o senso de busca de sua real essência na relação com Vicente, não atinge o estágio de plena individuação esperado por uma aprendizagem dessa natureza, pelo contrário, os nós que a acorrentam (voluntariamente) a Vicente misturam amor e cólera envoltos pela capa da hesitação, colocando-os num confronto de alteridade característico do embate eterno dos gêneros, onde ela sempre sairia em desvantagem.

Havia uma luta entre os dois que não se resolvia nem por palavras nem por olhares – e também ela sentia, surpreendida e obstinada, que procurava destruí-lo, que temia os momentos de pureza do homem, não suportava seus instantes de solidão como se lhe fosse agradável e perigoso o que neles havia. Era uma luta despercebida que no entanto os ligava num mesmo meio de atração, desentendimento, repulsa e cumplicidade (p. 157).

Mesmo subjugada e reticente, Virgínia amava Vicente, talvez um amor diferente porque esse sentimento a permitia simplesmente viver. Três dias por semana ela poderia dirigir-se à casa de Vicente e amá-lo, “Os outros dias eram uma grande pausa branca” (p. 147). Pela perspectiva de Vicente, é perceptível que o processo de aprendizagem não transcorre com sucesso por culpa da própria Virgínia, que ele descreve repetidas vezes como “incômoda”, não se envolvendo na relação e pouco disposta a “dar prazer”: “Ela o recebia muitas vezes distraída, sem concentração. [...] por que você não me abraça? ela se surpreendia: eu não te abraço? Mas não, respondia ele perplexo, *você se deixa abraçar*” (p. 167, grifos nossos). Sem beleza alguma, “sonsa e virtuosa”, com uma simplicidade e sinceridade atordoantes, Virgínia também despertava em Vicente uma raiva silenciosa que ele retribuía em inércia e piedade, amando-a e indignando-se por ela ser tão ordinária a ponto de não exigir dele o quanto ele poderia ofertar: “Sentiu contra Virgínia a cólera de se amarem, inexplicavelmente, como um capricho, o ódio duro de estar preso a uma mulher que tudo faria para os dois serem felizes” (p. 170).

Apesar de Virgínia estar num relacionamento opaco e somente perceber vestígios de reciprocidade e redenção em Vicente no seu último encontro, acredita ter aprendido muito com o namorado, atribuindo à sua influência o fato de se surpreender de novas formas, a pensar profundamente, a amar e ser feliz, a ser mulher:

Apesar de tudo ele lhe ensinara muito. Ouvindo-o admirar-se do caminho percorrido pelos homens até descobrirem a transformação do grão úmido e doce do café numa infusão amarga – sim, ela aprendia uma nova forma de surpreender-se. O jeito que ele tinha de apanhar as palavras comuns e delas fazer um pensamento. [...] ele precipitara as coisas num plano estranho e irremediável. Eu não era feliz, me faltava alguma coisa que me desse satisfação – dizia ele e outra vez descobria para ela quase uma forma de pensar, tão nova que lhe doía como se arrancasse o curso de um rio para fora do peito. Ele sem palavras fazia com que ela soubesse de coisas que jamais vira (p. 157).

O retorno de Virgínia à Granja Quieta, ao saber da morte da avó por carta do pai, que também lhe pedia que passasse alguns dias no casarão, marca um momento significativo de poslúdio na trama d’*O lustre*. Sem alegria ou tristeza, mas ao mesmo tempo antecipando saudades de Vicente e da cidade, “[...] a viagem assumia um novo sentido, ela quisera com força voltar para espiar Granja Quieta” (p. 162), porém, misteriosamente, no seu destino “Alguma coisa achava-se no entanto mudamente resolvida e ela não poderia jamais voltar atrás” (p. 163). Na viagem noturna de trem rumo a Brejo Alto, lançando-a “[...] para o tempo vazio que era o futuro desconhecido” (p. 189), rompendo os seus próprios limites, e o movimento dos trilhos, crianças insistentemente chorando e cheiros variados nos fazem rever

a trajetória da vida de Virgínia, repleta de caminhos errantes, sensações desencontradas, angústias constantes. O vagão daquele trem era palco para um “destino [que] se esgotara” e, paradoxalmente, “a sensação primária de viver” (p. 192).

Uma ânsia rouca e assustada empurrava-a com os movimentos sacudidos no trem para o fundo do carro enquanto ela forçava o corpo para a frente tentando alcançar o vagão restaurante – o apito soou súbito e longo, a locomotiva sacudiu-se ainda mais depressa, não meu Deus, não, dizia-se ela num desespero íntegro e obstinado olhando friamente para diante e atingindo com dificuldade as etapas do trem que corria; enquanto perto do coração era como se ela tivesse tragado um objeto negro e imóvel (p. 194).

Reminiscências da temporada na pensão e reflexões de toda ordem invadiam Virgínia, sendo este um verdadeiro momento de retrospectiva e de ilações (pouco lúcidas) de sua “torta” aprendizagem: “[...] pressentia com um prazer sereno e absorto como era novo, inexperiente e indecifrável o existir” (p. 199); “Muito do seu passado não se realizara à flor do dia mas nos lentos movimentos do sonho, embora raramente pudesse lembrá-los” (p. 201); “Tive minha oportunidade na adolescência, [...] Perdi minha oportunidade na infância. Embora seu corpo atual tivesse um destino diário” (p. 202). Por esses pensamentos já é possível ver que Virgínia está aproximando-se das “bordas” da sua real essência e existência.

A viagem de regresso ao campo, tanto para Clarissa quanto para Virgínia, tem por finalidade preencher uma necessidade de resgate às origens e (re)afirmação do que foi internalizado nas experiências urbanas. O romance *Clarissa* conclui-se com a heroína verissiana esperando para voltar à Jacarecanga e exercer a profissão de professora que aprendera na escola normal; Virgínia, “Talvez ela estivesse voltado para ficar mas ninguém o sabia e ao seu redor os instantes não se ligavam ao futuro, apenas temporários e soltos – diziam-lhe todas as coisas e ela compreendia” (p. 204), encontrará uma “nova” Granja Quieta.

“Ela olhava. Em vão buscava indícios de sua infância do vago ar de cumplicidade e temor que respirava” (idem). Virgínia contemplava o casarão que agora, recebendo mais sol, despistava o ar triste do passado; “O pai, apesar de continuar o mesmo, agora inexplicavelmente se tornara um tipo, o seu próprio tipo” (idem), ou seja, continuaria sendo desconhecido no seio da própria família, enquanto a mãe se transformara física e, aparentemente, também interiormente, adquirindo “[...] pela primeira vez uma espécie de beleza, uma familiaridade e uma simpatia, certo ar de fidelidade e força [...] Parecia ter descoberto um novo segredo de que viver” (p. 205), contudo essas mudanças não deixavam Virgínia olhar a existência da matriarca sem pena por sua imutável miserabilidade; de modo geral, toda a Granja lhe provocava perplexidade e ausência de identificação:

Olhando-a [a mãe] Virgínia sentia-se entesada e enojada adivinhando como aquela mulher ainda podia viver; e como a forma de amor que a mãe agora sentia era feita de gula, de total entrega, cansaço arquejante e esperança, por Deus, de esperança. Seus próprios pensamentos assustavam-na. [...] Olhava-os fixamente porém continuava a enxergá-los como no momento de saltar do trem: os rostos ligeiramente tortos e infamiliars como se os visse num espelho. [...] onde, onde estava o que ela vivera? Granja Quieta perdera o que possuía de claustro. [...] A Granja subira à tona em sua ausência e rebrilhava ao sol; seus moradores pareciam ressuscitados mas, sem consciência da própria morte, andavam calmos sobre um chão plano. Que sucedera? [...] numa revolta a vida negava-se a repetir-se e a ser subjugada (p. 205-206).

Daniel e Virgínia nada tinham mais um com o outro, parafraseando o narrador, pois a intimidade e profunda ligação que havia entre os dois ficaram na infância perdida. Esmeralda seria, nessa fase do itinerário de Virgínia, a figura que lhe resgata da total incomunicabilidade, alheamento e desterro na família, mantendo com a irmã, como já explicitado antes, uma relação entre mulheres que partilhavam dramas semelhantes. O fato de Esmeralda, logo no início das conversas, dizer-lhe “- Você aprendeu pouco na cidade, Virgínia” (p. 206), ratifica a ideia de uma *bildung* permeada por desencontros e equívocos. Outra cena que rompe com o sentimento de Virgínia de estar “excluída do mistério da família” e que se configura como a única lição da mãe para com suas filhas é a “reunião” em meios aos bordados. Tendo a mãe experimentado o fracasso do amor e da instituição casamento, num diálogo raro e bastante franco, alerta às filhas que a mulher casada que tem “cabeça” deve arrumar um trabalho para “afastar” o marido, posto que “[...] todas as mulheres sabem que um homem incomoda muito” (p. 226), e, mesmo não se sentindo no direito de interferir na vida das filhas, concorda com a postura das duas em não se casarem, contrariando, assim, as convenções e o papel clássico do “ser mulher”.

Esmeralda esperava da “Virgínia urbana” algo de novo, “Mas Virgínia nada trouxera da cidade” (p. 229), concordando com a insistência da irmã em afirmar, novamente, que aprendera pouco no ambiente citadino, pois sabia que, mesmo que quisesse ser diferente e lutar por isso, “Alguma coisa acima de lutar dirigia-se lentamente e atingia um fim” (p. 228), fugindo de seu controle e arrastando-a para um epílogo definitivo. Todavia, há a ressonância de uma íntima mudança secreta, já que Virgínia atravessa um rito de passagem por meio de suas (fracassadas) experiências, ou seja, a protagonista vivencia em silêncio a força de uma *bildung* mística. Num instante de confronto com Daniel, reacendendo suas similitudes, Virgínia reflete e cogita a possibilidade de trocar seu nome, como se, com este gesto ela tomasse as rédeas de seu destino e reafirmasse seu poder diante do novo e das descobertas interiores. “Virgínia” soava como um apelido, não correspondendo à sua personalidade fluida;

então lhe surgem os nomes Maria Madalena, expressão de sua vulgaridade e santidade (não seria Virgínia uma pecadora redimida, uma santa (sobre)vivendo num mundo inescrutável e jamais sendo compreendida?), Hermínia⁸¹ e Sibila, ambos com semânticas que nos remetem à natureza e sua origem campesina: Hermínia significa “que nasceu ou viveu em uma região próxima ao rio Ariminus”, enquanto Sibila, de origem grega, a sacerdotisa de Apolo, significa profetiza e feiticeira, parecendo ser, pela insistência, o nome mais adequado para manifestar as sobrenaturais clarividências e a união perene que mantinha com os elementos naturais:

Virgínia era um apelido cheio de paz atenta como de um recanto atrás do muro, lá onde cresciam finas ervas como cabelos e onde ninguém existia para ouvir o vento. Mas depois de perder aquela figura perfeita, magra, tão pequena e delicada como o maquinismo de um relógio, depois de perder a transparência e ganhar uma cor, ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia, de tão fresca e sombria antiguidade. Sim, e também poderia ter sido em pequena tranquilidade Sibila, Sibila, Sibila. Virgínia... Suspirou com um movimento de cabeça (p. 239).

A viagem de regresso à cidade, uma vez que “[...] ela sentia sem mesmo compreender que o lugar onde se foi feliz não é o lugar onde se pode viver” (p. 251), seria inevitável, mesmo Virgínia querendo permanecer na Granja e reconstruir a infância e reconquistar os instantes de “glória”. Sem compreender o impulso que a domina para voltar, “[...] mas porquê? por que afinal desejo ir? [...] e agora? e agora? Ir embora, sofrer e ser sozinha; como tocar em tudo o mais?” (p. 252), pega o trem e faz o trajeto de encontro consigo mesma. Durante a viagem, é invadida por pensamentos e iluminações que, se não revelam uma conclusão clara de suas transformações, ao menos lhe fornecem pistas importantes do que foi sua *bildung*; por exemplo, nos seguintes trechos, “[...] agora era apenas uma mulher fraca e atenta, sim, iniciando ocultamente uma velhice que alguém chamaria de maturidade” (p. 254), e “Pareceu de súbito compreender, sem se explicar no entanto, porque nos últimos tempos sua inquietação crescera como um corpo de menina que pressente sufocada a puberdade” (p. 256), é patente que Virgínia, enquanto mulher, sempre viveu um conflito e incompreensão muito grandes no tocante à sua sexualidade e feminilidade, e neste momento parecia perceber que a luta que tanto travou desde o começo estava por acabar.

O desassossego e opressão de sua existência encerram-se com Virgínia sendo atropelada, por um descuido, e morta sob o estigma de prostituta. Instante de genuína

⁸¹ Hermínia, feminino alusivo a Hermes Trismegisto, mensageiro dos deuses que supostamente viveu entre 3200 e 1500 a. C. no Egito Antigo, o “mestre três vezes grande” é considerado o fundador da Astrologia, o portador dos princípios da Alquimia e de ensinamentos místicos que o fazem conhecido como o pai das ciências ocultas, tendo deixado escrito inúmeras obras sobre artes, ciências, religião e filosofia.

libertação, momento em que o lustre, aquele objeto/símbolo tão enigmático pelo qual a protagonista sempre estivera ligada e fora fascinada, ou seja, representando a própria Virgínia, brilha reinante, antecipando a hora da estrela de Macabéa, sua morte, redenção silenciosa da ousadia em viver, é o ápice de toda a sua inconstante e precária formação e aprendizagem, como se aquele momento de coroação fosse a finalidade (e verdade) de toda a sua vida.

Em contrapartida à *Clarissa*, *O lustre* é um romance onde muitas perguntas e situações ficam sem resposta propositadamente, convidando o leitor a adentrar nos mistérios da personagem e se dispor a aprender com suas experiências e sensações. Livro para ser muito mais sentido do que propriamente compreendido, esta segunda obra de Clarice Lispector pode ser interpretada como um *Bildungsroman* às avessas, que consegue substituir o possível tom trágico da vida e morte de Virgínia em canto de vitória, e, no lirismo romanesco borbulhante do começo ao fim das páginas, nos sussurrar que “As coisas fugiam dela brilhando à distância” (p. 92), pois ela sentia e sabia “Como era incompleto viver” (p. 241).

2.5.2 “a borboleta branca voitando nos corredores sombrios”: o lirismo romanesco de Lispector

Eu quero uma licença de dormir,
perdão pra descansar horas a fio,
sem ao menos sonhar
a leve palha de um pequeno sonho.
Quero o que antes da vida
foi o sono profundo das espécies,
a graça de um estado.
Semente.
Muito mais que raízes.
(Adélia Prado, “Exausto”, In *Bagagem*)

Desde o começo de sua empreitada na ficção brasileira, com os romances *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), Clarice Lispector chamou a atenção da crítica literária nacional por apresentar-se “dissonante” aos demais escritores de sua época, e uma das causas está justamente no entrelaçamento, (quase) indissolúvel e intrínseco ao seu estilo, entre a prosa e a poesia, formando uma perfeita unidade. Em quase todas as resenhas e análises destes romances, ao calor da publicação, já os críticos não deixaram de transparecer a perplexidade e encantamento diante de narrativas que pareciam se arquitetar naturalmente arejadas por procedimentos eminentemente líricos, fazendo crer, assim, que aquele “sangue diferente e perturbado”, recuperando Salles (1946, p. 1) e suas percepções sobre *O lustre*, chamado Clarice disfarçava-se na alcunha de romancista,

para mais tarde, consagrando-se nas letras brasileiras com outras produções, gozar o feito de ser a escritora que, por excelência, fugiu das camisas-de-força dos gêneros e se tornou múltipla e inclassificável.

A prosa de Lispector, seja no campo do romance, do conto ou da crônica, só alcança sentido e se concebe literatura graças a sua “alma” poética, uma vez que seus enredos, personagens, narradores, o tempo ficcional e espaços adquirem profundidade e caráter universalizante por meio de um substrato subjetivo que, expressando o que existe de mais íntimo ou cavoucando verdades inacessíveis do ser, promove a liricização da narrativa. Do ponto de vista da recepção estética dos leitores, Salles (idem) entende que

Dá-se uma metamorfose na postura com que nos acercamos do livro e substituímos a pesquisa do puro episódio e a atenção pelo desenvolvimento de uma crise, específica do gênero [romanesco], pelo interesse em relação a descobertas psicológicas e a apreensões da realidade subjetiva ou objetiva, específicos da poesia. [...] Não contar, não descrever, mas registrar de dentro da personagem, com uma receptividade sensível e isenta de prejuízo crítico, as sensações diretas, a gama das relações entre os sentidos e as coisas.

Eduardo Portela (apud SÁ, 1979, p. 42) comunga e amplia este pensamento ao postular que os narradores clariceanos fundam uma “estilística das sensações”, alicerçando-a no dicionário pessoal da autora: “A extraordinária carga emocional que os seus vocábulos carregam, aquelas *palavras-chave produzem um efeito que é antes de tudo estético. Estético e eficaz*” (SÁ, 1979, p. 42, grifos nossos). Existem, portanto, “matrizes poéticas” inerentes à sua veia discursiva, como a tendência à circularidade, ritmo marcado com repetição de palavras (próximas ou afastadas, sempre frisando ou evocando algo), desestruturação ou quebra da lógica prosaica, combinações inusitadas a nível imagético e semântico, ênfase na percepção do detalhe, emprego variado de figuras de linguagem (oxímoros, sinestesias, metáforas, antíteses) a serviço de encontrar um “cerne” e/ou instaurar o silêncio.

Basta focalizarmos, inicialmente, o primeiro parágrafo d’*O lustre* como extrato representativo para compreendermos que todo o romance se sustentará sob a égide do lirismo; nele encontramos uma linguagem introspectivamente plástica que, ao mesmo tempo em que se propõe icônica e polivalente, exala algo de excepcional e misterioso, como se o enunciado anunciasse uma transcendência da personagem e do próprio discurso subjetivo numa “bela e exaustiva sinfonia” (MILLIET apud SÁ, 1979, p. 37).

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a

sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia – sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida. Os dois se debruçavam sobre a ponte frágil e Virgínia sentia os pés num vacilarem de insegurança como se estivessem soltos sobre o redemoinho calmo das águas. Era um dia violento e seco, em largas cores fixas; as árvores rangiam sob o vento morno crispado de céleres friagens. O vestido ralo e rasgado de menina era atravessado por estremecimentos de frescura. A boca séria premida contra o galho morto da ponte, Virgínia mergulhava os olhos distraídos nas águas. De súbito imobilizara-se tensa e leve: (LISPECTOR, 1999, p. 9).

Erico Verissimo desenvolveu em *Clarissa* uma prosa lírica condizente ao espírito ingênuo, cativante e interrogativo da jovem protagonista e seu processo de aprendizagem. Clarice Lispector procede da mesma forma com *O lustre*, escolhendo também um narrador onisciente que será o mediador entre a personagem central Virgínia e os leitores, e para a empreitada de imprimir os contornos adequados à angústia e dor de Virgínia de existir e sua peregrinação à procura de si mesma, a escritora eleva sua linguagem poética a um grau que se aloca nos interstícios entre o sombrio da morte e o sublime do silêncio, em longos monólogos interiores indiretos que, alternando-se à voz rítmica que conduz o enredo propriamente dito, contaminam juntos toda a narrativa com as “substâncias voláteis e negras” que constituem Virgínia. Trechos específicos retirados distantes entre si, como uma descrição do guarda-louça do casarão, “[...] um guarda-louça comprido onde translucidamente brilhavam em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira” (p. 15), um registro de sensações, “[...] encostava seu corpo naquela fonte tépida e serena de onde vinha um cheiro de pele cansada muito agradável. De novo perdia-se em brumas doces e extraordinárias, perseguindo um prazer íntimo que não se definia” (p. 185), ou os delírios que antecedem sua morte, “[...] negras formigas lentas e altas caminhando sobre os grossos grãos de terra, [...] um cubo límpido pairando no ar e a luz correndo paralela a todos os pontos, [...]” (p. 260), nos dão conta que os discursos líricos que compõem *O lustre*, transbordando em plurissignificação, estão em perfeita sincronia com Virgínia e se modulam sempre aos compassos (errantes) desta menina-mulher em formação.

Caracterizando-se por longos períodos, descrevendo paisagens, cenas ou as epifanias e pensamentos de Virgínia, *O lustre* é um romance de ritmo vagaroso, dilatando ao extremo a linguagem na tentativa de apreender o que, muitas vezes, escapa das palavras; esses movimentos, embora muitas vezes monótonos e estafantes para o leitor, caminham em progressão rumo ao núcleo temático da narrativa. Combinando sons, repetições e palavras insólitas, ampliando violentamente os sentidos, a musicalidade presente na obra é resultado da combinação e alternância entre grotesco e sublime, que nada mais é do que síntese paradoxal

definidora de Virgínia. Sirvam-se os seguintes exemplos, que permeiam o livro de modo contínuo:

O silêncio seguia-se cinzento e leve. No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante, mas ela descobria confusamente que o esgarçamento era o de sua própria concentração; e continuava denso, de uma densidade sem forma nem volume, o acúmulo de uma substância mais impalpável que o ar, de um elemento mais vago que o perfume através do ar. Por um instante alegrava-se tênue e agudamente por conseguir- um instante apenas, luz que acende e apaga. [...] O céu prosseguia, monótono, monótono, decorrendo. Embora sem nenhuma imagem sobre a superfície, ele não era imóvel, sua extensão-sem-medida ia se substituindo continuamente como o desenrolar do mar – sempre para diante sem jamais sair de si mesmo. [...] Numa clarividência incômoda via roupas negras pendentes, banqueta de piano, bacia enegrecida, boneca sem pernas, lâmpadas, copo. Lentamente, num esforço concentrado que subia do centro do corpo, libertou-se do porão e pôde estar sem sensações (p. 59, grifos nossos).

[...] uma sensação aguda e o gosto fugaz do anis, como olhar para um campo de anis. Parecia-lhe que jamais se estava sentindo o gosto do anis mas já se sentira, nunca no presente porém no passado: depois que acontecia ficava-se pensando a respeito e esse pensamento a respeito...era o gosto do anis. Moveu-se numa vaga vitória. [...] Anis, pensava ela distraída nessa nesga um quadrilátero da cristaleira e sobre a cristaleira o prato de frutas artificiais, radiantes, lisas e estúpidas de verniz (p. 100, grifos nossos).

Na gelada penumbra corredores negros, estreitos, vazios e úmidos, uma substância dormente e silenciosa: e de súbito! de súbito! de súbito! a borboleta volitando nos corredores sombrios, perdendo-se no fim da escuridão. Ela desejava obscuramente interromper-se, ela desejava obscuramente interromper-se. [...] E de súbito arrebatada pelo próprio espírito. Era um momento extremamente íntimo e estranho – ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber; e agora extraordinariamente quieta, purificada das próprias fontes de energia, entregando mesmo as possibilidades futuras – ah, não ter então reconhecido aquela espécie de gesto, quase uma posição do pensamento, a cabeça inclinada para um lado, assim, assim...não lhe ter dado importância então... [...] mas agora não estava assustada, o impulso era inferior à qualidade mais secreta do ser, na gelada penumbra nascendo uma nova exatidão; não! não! não! não era uma sensação decadente! mas desejando obscuramente, obscuramente interromper-se, a dificuldade, a dificuldade que vinha do céu, que vinha (p. 259-260, grifos nossos).

Outros aspectos interessantes do ritmo e musicalidade d’*O lustre*, que contribuem para alimentar esta “marcha calma” que progride gradativamente (“Sim, a impressão de que alguma coisa progredia então” [p. 48]), são a presença perceptível e intencional de povoar o texto, do começo ao fim, com a palavra “cansaço” e suas variações, como um *leitmotiv* da protagonista, inevitavelmente entregue a um “desânimo existencial”, bem como frases e trechos aforísticos, “[...] ela vivia à beira das coisas” (p. 15), “[...] ela era como o seu próprio erro” (p. 39), “Mas ela não sentia forças para ser feliz. Cansara-se” (p. 60), “As coisas fugiam dela brilhando à distância” (p. 92), “Ser expulsa era de sua própria natureza” (p. 103), “A superstição era o que de mais delicado ela conhecera,” (p. 141) e “Como era preciso ser delicada consigo” (p. 197), sutis acordes que ressoam na trama romanesca, explicitando o

perfil de Virgínia. A morte, a verdadeira protagonista dessa narrativa clariceana, é anunciada logo na cena inicial, com o “afog...”, e durante todo o percurso acompanhando a trajetória de Virgínia ela ecoará vibrante e, ao mesmo tempo, despercebida, aglutinando uma tensão crescente, à espreita para ser coroada, no epílogo, como a “dona da história”: “Abria uma vala, Virgínia entrava. Era com um rosto de prazer grave e minucioso que ela sentia a frescura morna da terra no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado.” (p. 31); “[...] um cheiro de cemitério subia das lajes do chão” (p. 58); “[...] um cheiro de carne guardada vinha da boca, do ventre através da boca, um hálito de sangue;” (p. 65); “[...] pálida mal ressuscitada. [...] ela estava pobremente viva” (p. 72); “[...] ela sentia um informe gosto de sangue na garganta e na boca como sempre que tinha medo e esperança” (p. 152); “[...] minha fecundidade me sufoca” (p. 154); “Segurando as mãos de Virgínia, notou que há muito sentia dois pedaços de carne fria e rígida” (p. 175); “[...] o corpo a incomodava acumulado dos dias que já vivera” (p. 188); “Pintava os lábios quando o trem se pôs em movimento, empurrou seu braço, deu um violento risco de *batôn* na face pálida e abatida, adeus!” (p. 193-194); “[...] crisântemos, crisântemos, ela os desejara sempre” (p. 252).

O “movimento líquido da frase” (SALLES, 1946, p. 1), incorporando a fluidez de Virgínia numa “linguagem em ondas”, encontra no adjetivo, semelhante em Erico Verissimo com *Clarissa*, a estratégia para alcançar um discurso vigorosamente poético, que além de registrar as sensações, clarividências e pensamentos da personagem, transfigura os cenários e a temporalidade romanesca, tornando-os subjetivos. As paisagens saltam aos olhos em lampejos imagísticos, onde é evidente o senso plástico conferido às palavras.

Subiu o morro em busca da represa onde os volumes de água se continham aprisionados, condensados numa união tão íntima que o sussurro áspero tinha o impulso de uma prece. Tufos de ervas dobravam-se ao próprio peso, deitavam-se no estreito atalho sob os seus pés. Ela ajeitava com uma das mãos o pequeno chapéu marrom enquanto com a outra apoiava-se no guarda-chuva negro e longo. Subia difícil declive e acima de si mesma via apenas uma linha de terra ligando-se nova e clara ao céu; as ervas altas agitavam-se contra o rosa frio do ar.

[...] Na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. Enquanto em Brejo Alto a existência era mais secreta – e isso ela diria sem falar.

A represa gemia sem interrupção, vibrava no ar e trepidava dentro do seu corpo, deixando-a de algum modo trêmula e quente. Sentou-se sobre uma das pedras ainda sensível de sol. Por um instante, num leve turbilhão silencioso, toda a sua vida ela a passara sentando-se sobre pedras (p. 72-73).

O narrador-poeta d’*O lustre*, ao fundir todas essas instâncias líricas, também consegue transferir ao texto um aroma metafísico, ausente no primeiro romance de Verissimo. Consequência da temática existencialista cultivada por Lispector, colocando a angústia e a

impossibilidade da vida, nos seus mistérios, como condição humana, “[...] a poesia filosófica, gerada pela expressão da vida interior, cortejou e conquistou a prosa romanesca, estabelecendo com ela um conluio” (TOFALINI, 2013, p. 137). Assim, a náusea de Virgínia, em vários momentos referenciada no texto, bem como o clamor a Deus e sua ausência, a morte, além das enigmáticas clarividências, fenômeno onde o sobrenatural e transcendente se fazem ouvir, são marcas de um fundo filosófico que procura, por meio de uma poesia romanesca, desvendar o(s) espanto(s) do homem moderno: “Mal se alimentava então, parecia repugnarem-lhe os alimentos [...]. Sem saber, repetia a si própria como uma oração perfeita: cal ferro areia silêncio e purificava-se nessa ausência de homem e de Deus. [...] a necessidade de ser feliz, quase a necessidade de falar antes de morrer [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 115).

O lustre pode ser classificado como um romance lírico, como procuramos explicar, graças à estética impressionista empregada pela autora, que a partir de agora investigaremos e tentaremos constatar. Em virtude das reflexões e ilações propostas, encerrando esta análise, ninguém melhor que a própria Clarice para decifrar a forma que esta obra se eleva, mesmo que suas palavras nos inquietem a não chegarmos a nada fixo ou fácil, como bom texto poético que se pretende: *O lustre* é “música translúcida sombria” (p. 75).

CAPÍTULO III

AS LUZES DE CLARISSA E AS SOMBRAS D'O LUSTRE: O IMPRESSIONISMO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO E CLARICE LISPECTOR

Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas.
(Lúcio Cardoso, In *Crônica da casa assassinada*)

Ele calado. Chegaria Mariella a crer se no esforço filtrasse aquele ar de anjo menos anjo. [...] Gritando de posição de anjo, Gabriel apela a tanta coisa, mesmo às cores que interpretam impulsos de esperança de anulá-los, suavizar suas dilações. Não estavam todos acorrentados aos conceitos [...]
(Nelida Pinon, In *Guia-mapa de São Gabriel Arcanjo*)

O domínio do momentâneo sobre o permanente e o contínuo, o sentimento de que cada fenômeno é uma constelação transitória, efêmera, uma onda que desliza e foge no rio do tempo, rio este em que 'não se pode entrar duas vezes', eis a forma insimplificável a que o impressionismo se pode reduzir. Todo o método do impressionismo, com os seus expedientes artísticos e seus truques, tende, acima de tudo, a dar expressão a este ponto de vista heracliteano e a acentuar que a realidade não é um ser mas um devir, não um estado mas um processo. [...] Tudo que é estável e coerente se desintegra, por ele, em metamorfoses e assume o caráter do incompleto e do fragmentário.
(Arnold Hauser, In *História Social da Literatura e da Arte*)

A premissa de que todas as artes, em graus variados, encontram-se entrelaçadas e intercambiam suas características, é uma chave de leitura valiosa na compreensão de determinados processos artísticos e obras em que um crítico ou estudioso percebe que o artista não se esmerou apenas com expedientes e técnicas inerentes à sua manifestação artística, mas conseguiu “beber” em outras fontes de expressão da arte humana, criando, assim, uma obra que parece (ou procurou) conjugar ou *transcriar* em suas “nervuras” os elementos e efeitos típicos de suas “irmãs”. Isto se torna bastante evidente, contudo não menos intrigante, quando, por exemplo, lemos ou ouvimos dizer que um quadro do século XVIII eternizou-se ao longo

dos anos pela sua poesia e dramaticidade, instâncias essencialmente literárias; uma sinfonia de Gustav Mahler consegue transportar o ouvinte tanto para serenas e coloridas paisagens como diante de cenas e costumes humanos; ou um livro publicado nos anos 2000 ser classificado pelos críticos literários como cinematográfico. Estamos, portanto, em contato com obras em que o fenômeno da interface artística se faz presente de modo mais pontual e decisivo; no campo de investigação literário, fica ao encargo dos chamados estudos interartes identificar e traçar os paralelos entre manifestações artísticas diferentes.

O impressionismo, movimento cuja gênese remonta à pintura francesa do século XIX, foi uma escola/estética de ruptura com os preceitos clássicos vigentes, influenciando, por meio de seus postulados e bases ideológicas, a revolução artística promovida pelas outras vanguardas europeias subsequentes, tornando-se, assim, o pontapé fundamental nos alicerces da arte moderna e contemporânea. O fascínio e importância do impressionismo permitiram a expansão de suas concepções plásticas para outras esferas da arte ocidental, sobretudo a música e a literatura que, além de absorverem a “filosofia imanente” desta estética, conseguiram gerar, em suas respectivas áreas de criação, um impressionismo transfigurado e único, fomentando a revitalização da arte impressionista para além das telas de Monet e Degas.

Erico Verissimo e Clarice Lispector são escritores que não disfarçaram seu apreço e admiração pelas artes em geral, seja em textos autobiográficos ou ficcionais, e o grande tributo de Verissimo à música e a sedução da pintura em Lispector são indícios que nos orientam a compreender como a afeição a estas outras manifestações artísticas puderam contribuir, consciente e/ou inconscientemente, na manufatura de romances de acentuado timbre impressionista. *Clarissa* e *O lustre*, constituindo a fase inicial dos autores na literatura, são obras que conseguem uma intersecção entre a arte musical e pictórica, respectivamente, o que não exclui o fato de Erico evocar nesta sua escritura uma paleta de nuances cromáticas, bem como Clarice sugerir, nesta segunda experiência romanesca, acordes e movimentos cheios de bemóis e sustenidos. Música, pintura e literatura são, nestas obras, vetores que, conjugados em harmonia, produziram romances em que o impressionismo literário se faz ouvir na narrativa brasileira. Apenas para ficarmos no século XX no Brasil, o exemplo de Lúcio Cardoso, escritor, dramaturgo e poeta brasileiro contemporâneo de Erico Verissimo e Clarice Lispector, esta amiga íntima do autor mineiro, com sua *Crônica da casa assassinada*

(1959), também insere, com todo o requinte de sua *écriture artiste*, o impressionismo na moderna literatura brasileira⁸².

Como veremos adiante, o impressionismo literário é um domínio artístico bastante complexo, concretizando-se das mais diversas formas e em escritores totalmente distintos, como é o caso de Erico Verissimo e Clarice Lispector, todavia tanto em *Clarissa* como n’*O lustre* observa-se que a estética impressionista ressoa por meio da trajetória das personagens femininas, das vozes narrativas que orquestram a história e do trabalho estilístico com a prosa romanesca. Aliadas ao todo indissolúvel da obra, narrador e personagem estão, em cada um destes livros, convocando leitores na contemplação dos movimentos e da beleza do efêmero essencial na perenidade da arte literária.

3.1 Estudos interartes: a literatura e suas correspondências artísticas

*E assim as artes estão invadindo umas às outras,
e de um uso apropriado dessa invasão surgirá
a arte que é verdadeiramente monumental.*
(Wassily Kandinsky)

Não estabeleço nenhuma diferença entre pintura e poesia.
(Joan Miró)

O pensamento do pintor russo Wassily Kandinsky, pioneiro do abstracionismo nas artes plásticas modernas, que abre esta seção sobre literatura e outras artes, convergindo em diálogo profícuo com uma sentença do esteta francês Etienne Souriau, “A arte são todas as artes”, poderiam nos soar como reflexões prenhes de ineditismo e vanguarda do século XX, sobretudo se considerarmos que as leituras que privilegiam a obra de arte literária pela perspectiva da interface entre manifestações artísticas ganham vigor neste período, com destaque para a ascensão da semiótica, nos anos 80, inserindo a literatura (e a construção de seus significados) junto às demais artes produzidas pelo ser humano, e, mais recentemente, às correspondências intermediáticas, ampliando o campo antes circunscrito de relações entre artes distintas. Contudo, as ideias e teorizações a respeito da comunicação duradoura entre as artes remontam à Antiguidade Clássica, sendo matéria de discussão constante na tradição cultural do ocidente. Dois exemplos antológicos que, desde muito cedo, entreveem as correspondências dos fenômenos estéticos literatura e pintura e nos servem de matriz são os

⁸² A estética impressionista neste romance cardosiano foi estudada pelo pesquisador Vitor Hugo Fernandes Martins em sua tese de doutoramento intitulada *O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada*, defendida em 2003 junto à UNESP - IBILCE, Câmpus de São José do Rio Preto.

poetas Simonides de Céos (556 a.C. – 468 a.C.), com sua famosa frase “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”, e Horácio (65 a.C. – 8. a.C.) no adágio *Ut pictura poesis* (“A poesia é como pintura”); em ambos, portanto, é identificada a “irmanização” existente no fazer poético e pictórico, pois embora trabalhem com códigos e linguagens diferentes estas formas de arte resguardam um intrigante diálogo de inspiração artística, que tem o seu bojo num movimento de solidariedade mútuo, expressando, assim, “[...] a espacialidad convencional el universo de ritmos móviles de la orientación antropológica humana” (BERRIO; FERNÁNDEZ, 1988, p. 189).

Acompanhando a repercussão e as transformações que estes conceitos sofreram ao longo das épocas, diferentes pensadores e escritores continuaram afiançando a existência de graus variados de similitude entre poesia e pintura, pautando-se na mimesis como elo principal entre essas artes, num período que se estende pela Idade Média, o Renascimento e a primeira metade do século XVIII; com o advento do Romantismo, na segunda metade do século XVIII, o símile horaciano passa a ser substituído por uma nova comparação, *ut musica poesis*, momento em que se estabelece uma hierarquização das artes, levando a uma disputa ou *paragone* na supremacia de uma em relação à outra, elegendo a música e não mais a pintura como a “arte gêmea da poesia”, e somente com o alvorecer das escolas realista e parnasiana é que as relações entre poesia e pintura voltam a serem problematizadas na representação plástica do discurso literário (CORREIA, 2013). Lichtenstein (2005, p. 13) elucida no que se consistia a união entre literatura e pintura no século XVII: ainda nessa época, calcada na estética da imitação, “a mais alta expressão da arte de pintar” resumia-se que “[...] o pintor deve saber ‘narrar com o pincel’”, transpondo os temas literários em quadros, enquanto os escritores exaltavam os pintores desvendando em suas obras os sentidos, muitas vezes obscuros, desses quadros. Ainda no tocante à pintura, o princípio concentrava-se em

[...] transpor uma sequência narrativa, e, portanto temporal, para o espaço de visibilidade que é o quadro; *em descobrir os meios de representar fielmente uma história respeitando certo número de exigências próprias à composição pictórica* (idem, grifos nossos).

O raiar do século XX, projetando o Modernismo e todos os *ismos* no cenário artístico, fortalecerá as correspondências entre literatura (principalmente a poesia) e as outras manifestações artísticas (as plásticas de modo mais incisivo), sempre numa via de mão dupla: “É no século XX que a interação das artes começa, de fato, a fazer parte de vários projetos

que refletem, eles mesmos, sobre a linguagem artística” (LEÃO, 2009, p. 25), tendo em Picasso e Braque exemplos claros de arte pictórica que “[...] desconstroem e reconvertem sua pintura numa espécie de campo de escrita servindo-se, assazmente, de colagens de letras e palavras” (idem). No Brasil, a poesia concreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari, na década de 50, procurou trabalhar conteúdo e forma literários com vistas a uma composição e apresentação visual do texto, sendo, desta forma, um movimento que engendra novas dimensões na esfera interartística. Segundo Clüver (2001, p. 359), neste momento da história das artes, o estudioso de literatura não poderá excluir de suas reflexões o aspecto interartes como caminho fundamental de compreensão da obra, sob pena de mostrar-se deficitário, posto que “Todo o século XX foi marcado por um alto grau de interatividade entre as artes, e tal tendência continua a ser visível”. Cinema, televisão e internet são algumas das ferramentas tecnológicas do século XX que proporcionam novas e frutíferas relações intersemióticas no texto literário: “[...] diante de tais transformações dos meios de comunicação que somos obrigados a colocar em novos termos o problema da relação da literatura com as outras artes concernentes ao ouvido ou ao olho, à música e à pintura” (BUTOR, 1974, p. 232).

As relações entre literatura e outras artes foram sendo incorporadas recentemente pela literatura comparada como um segmento específico de análise, antes restringidas dentro da história da cultura. “[...] enquanto a Literatura permanecer como o ponto de referência dominante, há boas razões para considerar o comparativismo como o espaço adequado para os Estudos Interartes” (CLÜVER, 1997, p. 39).

[...] é bem recente a sua aceitação como um aspecto reconhecido do estudo estético e como parte integrante da Literatura Comparada. As relações mútuas entre as artes têm sofrido muitas restrições. Alguns lhe negam o valor, sobretudo quando se deparam com estudos ligeiros nos quais são abundantes as metáforas ou as tentativas de simplesmente transpor de uma arte para outra uma nomenclatura. Chamam de “sinfonia” um poema ou um romance sem dar ao epíteto a justa medida metafórica, assinalando que “nada em pintura ou em música pode jamais ser literalmente a mesma coisa que o correspondente literário” (CARVALHAL, 1991, p. 13-14).

Para Wellek e Warren (1971, p. 163), a metodologia mais adequada de comparação entre as artes deveria primar pela análise de homologias estruturais: “[...] a mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais”, enquanto Mario Praz (1982, 2007) considera não somente as relações estruturais, mas também os contextos culturais em que as mesmas estão inseridas, uma “caligrafia” de cada época que deverá ser empregada como ponto de partida para as aproximações artísticas: “[...] só temos o

direito de falar em correspondências, onde existem intenções comparáveis, acompanhadas por meios técnicos correlatos” (PRAZ, 2007, p. 124). Apesar de muitas questões referentes às correspondências entre as artes ainda continuarem nebulosas, Clüver (1997) acredita que o confronto interartístico é dialética fértil para (re)pensar as artes enquanto práticas sociais, procurando, desta forma, traçar alguns objetivos para os estudos interartes:

Os objetivos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual – e por isso deverão frequentemente coincidir com os objetivos dos *Cultural Studies*. [...] há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes [...] Mais além, talvez fosse possível dividir os objetivos dos estudos interartes [...] entre aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais (p. 53).

Um dos casos modernos apontado por Clüver (1997, p. 40) que se tornou ilustrativo da necessidade do cotejo entre o literário com outros intertextos artísticos para se atingir os sentidos propostos pelo texto é um pequeno poema de Mallarmé: “‘Sainte’ é um exemplo de algo mais revelador da presença de intertextos musicais e pictoriais na leitura de textos verbais”, ou seja, somente através de uma análise que considere o cruzamento indissociável da poesia com a música e a pintura que este poema desmembrará seus significados mais ocultos e desconhecidos. Alguns conceitos específicos são arrolados por Clüver (1997) na tentativa de exemplificar as variadas formas de relações interartes na literatura: *ekphrasis*, “a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não verbais” (p. 46), isto é, a reescrita ou descrição de uma estátua ou de uma pintura nas páginas de um romance, por exemplo, tendo a capacidade de colocar aos olhos do leitor o objeto descrito, se tornando, na maioria das vezes, autônomo ao texto-fonte; *transposição intersemiótica* ou *transmutação*, que consistiria no processo intervertido, ou seja, a interpretação de signos verbais por meio de sistemas sígnicos não-verbais, compreendendo, por exemplo, como uma narrativa moderna se engendra através da incorporação de técnicas e procedimentos cinematográficos; *doppelbegabung*, palavra alemã que designa o talento duplo ou múltiplo, ilustrado pelo teórico na figura de Kandinsky, que além de pintar também escrevia poemas, sendo o ofício de poeta apenas uma “troca de instrumentos”; *relation transmédiat*, “a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sígnico diferente” (idem), tendo nas adaptações cinematográficas sua concretização mais esclarecedora; *discours multimédial*, “a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente” (idem), exemplificado na

ilustração de livros; *discours mixte*, comum nos quadrinhos e propagandas, é a “combinação de textos separáveis mas não auto-suficientes compostos por sistemas sígnicos diferentes” (idem). Observem que Clüver gradualmente vai ampliando as relações interartísticas, desembocando no conceito de texto intermídia (ou *intermedialidade*), processo no qual a interpretação da obra deve considerar, concomitantemente, a conjunção e/ou interação de vários sistemas semióticos, representativos nos recentes gêneros da poesia sonora e poesia semiótica.

Retornando às correspondências entre literatura e pintura, Gonçalves (1997, p. 38) julga que, quando trabalhamos comparativamente instâncias artísticas diferentes, “Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é [...] também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos”, e no caso dessas duas manifestações artísticas, com tantas conexões entre si, a investigação deve pautar-se tanto nos modelos estruturais análogos quanto nas diferenças que se observam na concretização de cada código artístico, mesmo que com vistas ao mesmo fim, a “unidade natural” comum entre literatura, pintura e também a música, nas palavras de Baudelaire (1996):

Pelo menos, entre a pintura, a música e a literatura, há um princípio comum que será reconhecido como a “poesia”, que se atinge quando o poeta (ou o pintor) se serve de determinadas faculdades intelectuais, como a curiosidade, a contemplação, o devaneio, a memória, a imaginação. Levando às últimas consequências essa ideia de plena “correspondência entre as artes”, Baudelaire trata da poesia e da pintura como artes afins, que nascem de influxos semelhantes e que causam efeitos similares nos leitores e expectadores (GOMES; TEIXEIRA, 2010, p. 26).

A segunda epígrafe utilizada para abrir estas considerações teóricas, um aforismo do pintor surrealista Joan Miró, “Não estabeleço nenhuma diferença entre pintura e poesia”, parece ecoar no pensamento de Roland Barthes (2004) acerca da não hierarquização entre literatura e pintura, além de sua proposta de “pluralidade dos textos”; apesar das ideias do teórico francês carregarem certo extremismo, principalmente no sentido da abolição total entre as fronteiras artísticas, vale a pena reproduzir suas considerações, pois se nos servem para sedimentar ainda mais a intimidade existente entre poesia (literatura) e pintura, também auxiliam a refletir como um trabalho comparando essas artes pode se tornar esclarecedor nos estudos crítico-literários:

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa relação hierárquica, uma sendo espelho de fundo para a outra, para quê mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados; em resumo, classificados? Por que não eliminar a

diferença? Por que não renunciar à pluralidade das ‘artes’, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos ‘textos’? (p. 46, tradução nossa).

Nesta pesquisa de literatura comparada e estudos interartes, que envolve dois romances brasileiros e uma estética que provém inicialmente da pintura, o impressionismo, optamos por privilegiar o conceito de *transcrição* cunhado pelo poeta, tradutor e crítico brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003) como suporte teórico-metodológico a melhor nos orientar nas considerações acerca da ressonância impressionista em *Clarissa* (1933), de Erice Verissimo, e *O lustre* (1946), de Clarice Lispector.

A teoria haroldiana da *transcrição* nasce dentro dos estudos de tradução e perpassa Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Albercht Fabri, Max Bense, Hans Robert Jauss e Walter Benjamin e outros como fontes importantes de seu fundamento estético-crítico. Tendo como objetivo principal a recriação do texto original em outro idioma, procurando obter o mesmo efeito estético através da exploração e reprodução dos recursos linguísticos do texto de partida para o texto de chegada, a *transcrição* sugere um processo no qual o tradutor se coloca como um recriador do discurso literário, que se caracterizará pela crítica e criatividade: “Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2015, p. 5), isto é, o “grau” de recriação dos textos repousa justamente no emaranhado de sua poeticidade e poder sugestivo, podendo ser “medido” pela complexidade do exercício que o tradutor elabora ao evocar e concretizar, em outras palavras, o texto matriz.

[...] consegue quase sempre – por uma espécie de milagrosa intuição ou talvez de solidariedade maior com a dicção, com a Gestalt final à qual adequou tecnicamente seu instrumento – *ser fiel ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida; acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção* (idem, p. 9, grifos nossos).

Assim, o *tom* ressoante à obra-fonte procurará, incansavelmente, ser preservado, e a única traição permitida ao tradutor é desviar-se do significado textual para ser inventivo, transcendendo esse significado em virtude do conceito mor, do espírito que emana do original (CAMPOS, 2006, 2015). Toda essa operação deve ser “estranhante” e não passiva, pois

O tradutor traduz não o poema (seu “conteúdo” aparente), mas o *modus operandi* da “função poética” no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* “intra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem”, não meramente “língua” (CAMPOS, 2015, p. 102).

Destarte, a ideia de *transcrição* como um procedimento artístico criativo bastante pessoal e singular estaria afinada à configuração das obras literárias brasileiras supracitadas pelo vínculo com o impressionismo pictórico, uma vez que, como procuraremos esclarecer e comprovar, Erico Verissimo e Clarice Lispector, aderindo ao signo da estética impressionista (não a um pintor em especial, mas sim aos recursos e efeitos expressivos que constituem a sua substância elementar), conseguiram recriar, respectivamente em *Clarissa* e *O lustre*, ou seja, em outro sistema sógnico que é a literatura, a atmosfera que se irradia do impressionismo na pintura. As peculiaridades desses dois romances nos mostrarão que os dois autores, seguindo seus pressupostos estético-literários, não somente foram capazes de reestruturar literariamente a essência do impressionismo das artes plásticas, como também ousaram em transcender alguns aspectos desta estética, tornando certos procedimentos independentes do pictórico para se constituírem basilarmente literários.

3.2 O impressionismo: das tintas, pelas notas, às letras

*Eu pinto aquilo que eu vejo, e não aquilo
que para os outros é agradável ver.*
(Édouard Manet)

*É a arte que faz a vida, que gera interesse,
que tem importância e eu não conheço nenhum
substituto para a força e a beleza de seu processo.*
(Henry James)

Os registros e apontamentos fornecidos pela história das artes e da literatura não nos deixam dúvidas quanto ao caráter “cíclico” das correntes estéticas, ou seja, após o enfraquecimento de determinada escola, responsável por ditar os preceitos artísticos de uma época, o movimento subsequente virá ou reforçar, sob outra roupagem, os pressupostos em voga até então, ou encarregar-se-á de contestá-los, promovendo, com novos padrões técnico-artísticos, a revitalização das artes enquanto esfera de criação humana e prática da vida social. No caso do impressionismo, estética em que nos centramos para analisar os romances de Verissimo e Lispector, veremos como este se comportará, desde o início, como uma forma de realismo crítico, antiacadêmico, problematizando as convenções de representação do real como parte integrante de um projeto (ambição) estética de compor a realidade em sua imanência, constituindo-se flagrante da experiência do instante. Sua postura revolucionária, afrontando e desconstruindo a mimesis clássica, insere o impressionismo numa posição

estratégica e crucial no panorama das artes plásticas, tornando-se a *avant-garde* pioneira na introdução da modernidade.

Apenas para compreendermos, rapidamente, como a pintura realista ainda se encontrava presa aos princípios técnico-formais miméticos de representação artística, tomemos Gustave Courbet (1819-1877), o principal pintor do estilo realista. Courbet liderou o movimento denominado realismo na pintura francesa da segunda metade do século XIX, engendrando o chamado realismo social nas artes plásticas ao politizar sua arte como instrumento de denúncia, retratando em suas telas personagens oprimidos e populares em cenas cotidianas, tornando-se, desta forma, um artista que empregou seu pincel e tintas como protesto às desigualdades e injustiças que assolavam a miserável classe trabalhadora em contraste à ordem social dominante no período, regida pela burguesia.

Observa-se que, embora Courbet professasse uma pintura inovadora na temática, distanciando-se das convenções que privilegiavam quadros de temas religiosos, históricos e poéticos em prol dos pobres, trabalhadores e da vida habitual francesa, totalmente desprovidos de idealizações e confeccionados também em grande escala, chegando mesmo a sentenciar que “pintura é essencialmente uma arte concreta e tem de ser aplicada às coisas reais existentes” ou acreditar que “tudo que não aparece na retina está fora do domínio da pintura”⁸³, recusando-se a pintar aquilo que não via, está vinculado ao processo mimético típico da pintura acadêmica, uma vez que o impulso para construir sua poética pictórica passa pela compreensão das estruturas do real (LIMA, 2003).

Segue-se, abaixo, um dos mais famosos quadros de Gustave Courbet, “Mulheres peneirando trigo”, executado entre 1854-1855. Nesta tela, o pintor coloca em destaque duas mulheres na difícil tarefa de separar os grãos de trigo do joio, seguidas de um garoto que abre uma caixa, depósito do cereal livre das impurezas. Consoante Pereira (s/a, s/p), Courbet contraria o estilo romântico no acabamento das linhas e formas; “Em vez disso, ilustra as paredes sujas, o olhar entediado no rosto da mulher deitada, e o cabelo desgrehado do menino curioso”. Empregando modelos reais neste quadro, “[...] diz-se que as mulheres na pintura são as suas duas irmãs Zoe e Julieta, e o menino é o seu filho ilegítimo, Desire Binet. Esta pintura foi exibida pela primeira vez em 1855 no Salão de Paris e mais tarde, em 1861, quando foi comprado para o Musée des Beaux-Arts de Nantes” (idem).

⁸³ Estas declarações do pintor francês estão disponíveis no site <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/realismo/>.



Figura 7: *Les Cribleuses de blé* (*Mulheres peneirando trigo*), de Gustave Courbet.
Óleo sobre tela | (1854 - 1855) - Musée des Beaux-Arts de Nantes | Nantes – França.
Fonte: Warburg – Banco Comparativo de Imagens – UNICAMP.

Assim, obras como esta de Coubert, integrando com Jean-François Millet (1814-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) e outros um poderoso painel social da França da segunda metade do século XIX, ainda pregavam a arte como um espelho no qual o público (o mundo) se via refletido, até o impreciso momento em que “[...] foi lançada uma pedra nesse espelho e o público passou a ver apenas estilhaços onde antes havia uma reprodução imediata do real” (BALZI, 2009, p. 8) e os impressionistas começaram “[...] a decompor uma realidade aparente para compor outra mais profunda” (idem), cambiando a linguagem plástica no processo de transição da arte “figurativa” para a “abstrata”: “Os artistas modernos promoveram rupturas com as concepções de arte que os precederam, desafiando o público a “reaprender a ler” a obra pictórica, bem como a outras manifestações artísticas” (idem, p. 7), sendo impossível discorrer sobre a modernidade nas artes plásticas sem ao menos lembrar-se de dois nomes decisivos que, não sendo *stricto sensu* modernos, contribuíram para se atingir os conceitos e expressões da arte impressionista: William Turner (1775-1851), pintor e aquarelista romântico inglês inovador nas pesquisas com a luz e a cor em suas telas marinhas, e Édouard Manet (1832-1883), pintor e artista

gráfico francês do século XIX que conseguiu, como poucos artistas, manter um diálogo proveitoso com a tradição ao mesmo tempo em que procurava soluções plásticas importantes em seus quadros⁸⁴.

Manet compartilhará com os impressionistas não somente o desejo de promover na pintura um estilo autêntico e original, mas também as recusas dos salões oficiais parisienses para expor suas obras, além das polêmicas com o público e a crítica, acostumados ao academicismo das artes. Provocando dissabor e revolta nos expectadores, “A arte de Manet foi avançada e extremamente desafiadora em seu tempo, e contribuiu para libertar os jovens impressionistas da banalidade das escolas acadêmicas” (SHAPIRO, 2002, p. 23), que de início também buscaram as organizações oficiais de arte para exibir suas telas, conhecida como *A exposição dos artistas vivos*, contudo quase sempre não obtiveram sucesso devido aos critérios tradicionalistas e autoritários dos jurados, encontrando apenas no *Salão dos Recusados*, evento criado em 1863 para divulgar as obras rejeitadas pelos salões, a oportunidade de divulgar na cena artística francesa a nova estética.

Ao todo, foram oito exposições classificadas de “impressionistas”, a primeira em 1874 e a última em 1886. “A exposição de 1874 se localizou no nº 35 do *Boulevard des Capucines*, em Paris” (LOBSTEIN, 2010, p. 21) e dela surgirá para o mundo o termo “impressionista” através da associação que o crítico de arte Louis Leroy realiza ao analisar a exposição coletiva dos pintores e o quadro *Impressão, sol nascente*, de Claude Monet (1840-1926), que “[...] ao chamar a sua pintura de sol nascente de “Impressão”, estava se explicando ao público. Estava dizendo que o quadro não era simplesmente uma imagem do alvorecer em uma enseada, mas *o efeito da cena sobre o olhar de um observador-artista*” (SHAPIRO, 2002, p. 34-35, grifos nossos), além de impregnar nesse conceito-chave a ideia sinonímia de “sensação” (os efeitos sobre os sentidos humanos), um “sentido estético e filosófico” e um “ponto de vista moral e social” (*idem*).

Portanto, ele escolheu como título a palavra “impressão” e a qualificou como aquilo que salientava aquele momento em particular no qual um sol incandescente invadia todo o espaço. Mais abstrato e mais poético que todos os demais títulos que figuram no catálogo da exposição, mais extremado que todas as demais pinturas presentes em sua desmaterialização das formas em contato com os fenômenos atmosféricos, seu quadro tem reais motivos para atrair nossa atenção (LOBSTEIN, 2010, p. 28).

⁸⁴ Para compreender melhor o estilo e a renovação de Manet na pintura, consultar suas obras *O almoço na relva* (1862-1863), *Olympia* (1863) e *Um Bar na Folies-Bergère* (1881-1882).

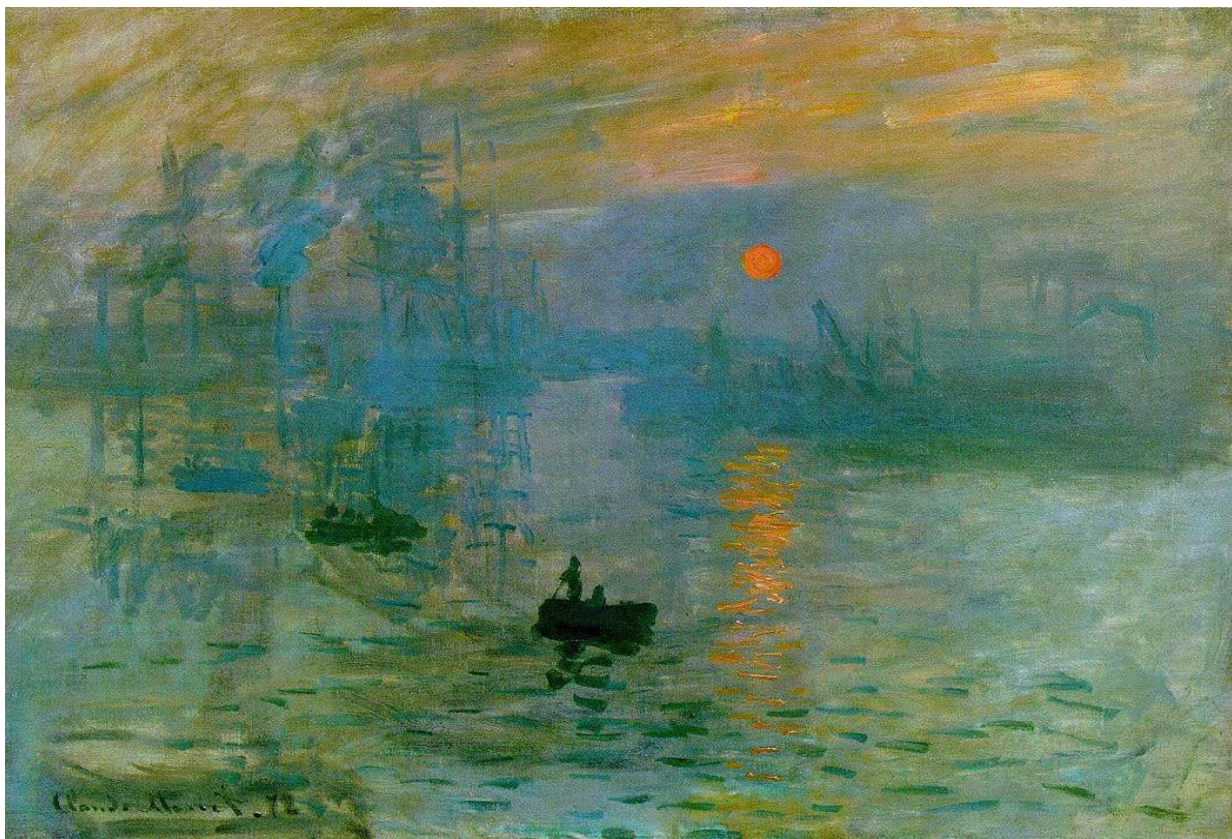


Figura 8: *Impression Soleil levant (Impressão, sol nascente)*, de Claude Monet.
Óleo sobre tela | (1872) - Musée Marmottan-Claude Monet | Paris – França.
Fonte: Warburg – Banco Comparativo de Imagens – UNICAMP.

Conhecer mais profundamente as implicações artísticas do impressionismo requer que nos voltemos, antes, a algumas afirmações de Monet sobre as concepções que buscou incansável imprimir em sua pintura ao longo de toda a carreira, uma vez que nelas estão o fundamento principal da arte impressionista: “Faço o que posso para expressar o que sinto diante da natureza e, com frequência, para traduzir o que sinto vivamente, esquecendo as mais elementares regras da pintura, se alguma vez elas existiram”(FOLHA DE SÃO PAULO, 2007, p. 32); “O tema é algo insignificante para mim; o que quero reproduzir é o que há entre o tema e mim” (idem, p. 21). Tido pelos críticos como o pai do movimento e o mais genuíno e fiel à estilística do impressionismo, Monet declara em suas telas a liberdade de (re)pensar a pintura fora das molduras da Escola de Belas-Artes francesa, concretizando seus desejos na renúncia de temas grandiosos em proveito do singelo da natureza: “Insiste e repete os mesmos motivos com a clara disposição de compreendê-los como algo não definitivo e muito menos fixado, mas como reflexo de algo em mudança contínua” (CAMPS, 2007, p. 32-33). Ainda conforme a professora Teresa Camps (2007), a insistência em recorrer nos mesmos motivos transitórios (os reflexos da água em suas ninfeias, a fachada da catedral, a fumaça das locomotivas, as nuvens ao vento, etc.) insinua um desaparecimento do tema em si, colocando

em xeque a ideia de representação por meio de uma visão muito subjetiva do meio que desemboca na imanência da pintura, em toda a sua pureza e perceptividade visual.

A atitude de substituir os estúdios e ateliês de pintura pela instalação dos cavaletes ao ar livre relaciona-se diretamente aos ambientes abertos e momentâneos eternizados pelos impressionistas, percorrendo os caminhos da agitada vida moderna e/ou a tranquilidade e silêncio das zonas rurais. Monet, por exemplo, constituiu-se primeiro um pintor da vida e dos temas parisienses para depois cantar as belezas do campo e os jardins de Giverny, não retornando mais à temática citadina. Hauser (1974, p. 1048-1049) nos explica que esse dinamismo perante a vida, “[...] exatamente esse sentimento de rapidez e de variação que encontra a sua expressão no impressionismo”, é consequência, também, do rápido progresso da técnica moderna e dos ares de crise que sufocavam o homem do último quarto do século XIX, cada vez mais afoito pelo “novo”, custe o que custar. O imaginário dos pintores impressionistas é alimentado, portanto, “pelos momentos estéticos da vida diária” (SHAPIRO, 2002, p. 57), e se torna interessante pensarmos que a dicotomia campo x cidade não insere no movimento uma bipartição temática e sim uma complementariedade na esfera do olhar:

O impressionismo é uma arte urbana, e o é não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e faz regressar a ela a pintura dos campos, mas também vê o mundo pelos olhos do citadino e reage às impressões internas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, pungentes, mas sempre efêmeras da vida das cidades (HAUSER, 1974, p. 1049).

A luz se tornará o elemento natural guia dos impressionistas, repercutindo, desta forma, no estudo das cores a serem empregadas, uma vez que estas deveriam realçar o objeto representado num instante específico do dia, refletidas pela luz solar, e se tornam muito diferentes conforme o horário e a perspectiva em que são observadas. Os primeiros pintores impressionistas, como Monet, Camille Pissaro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), “[...] preferiram as pesquisas intuitivas e repetidas através de muitas experiências do que recorrer a qualquer teoria [...]” (LOBSTEIN, 2010, p. 34-35), sendo tal postura também perpetuada ao longo dos anos e dos novos representantes na “evolução estilística” do movimento, o que não impediu que artistas como Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e o próprio Pissaro recorressem, mais tarde, a uma nova e sistemática abordagem cromática dentro do impressionismo, o pontilhismo (para alguns teóricos, neoimpressionismo), unidos pela práxis semelhante de aplicar pontos de

cores puras justapostas (idem). Voltando aos impressionistas de estilo espontâneo, a “cor real” nunca foi meta artística, pelo contrário, “Misturando as três cores básicas eles conseguiram representar com insuperável fidelidade a *realidade* de um instante de luz, “la petit sensation” [...]. Cada quadro deles nos transporta a uma hora do dia, de uma definida estação do ano, num determinado lugar do planeta” (BALZI, 2009, p. 33). As cores se despojam do valor sógnico usual nos quadros impressionistas e são reordenadas semanticamente para transmitirem sensações conforme a intenção pictórica:

Falar das cores impressionistas como “sensações não-interpretadas” ou se referir a essas sensações impressionistas como sendo transmitidas pelas “cores não-interpretadas” é o mesmo que indicar, primeiro, que as cores foram retiradas do complexo de percepções no qual as cores são, de fato, signos; mas elas foram isoladas ou abstraídas sem levar muito em consideração sua função como signos. Ao desprezar os signos mais constantes das cores do objeto, os pintores descobriram um novo conjunto de signos para aspectos do mundo que não tinham sido observados atentamente antes: as diversas modalidades de luz e atmosfera. O novo modo de tratar a cor foi um motivo de desconforto do público perante as pinturas impressionistas. No entanto, para os próprios impressionistas, sua cor era realmente mais exata na representação do que a luz aceita dos pintores tradicionais. Por exemplo, as sombras eram coloridas, e a cor é um signo da luz do sol mesmo na sombra [...]

Em seu estudo e busca da cor, os impressionistas procuraram os tipos de qualidades normalmente não observados. Estavam extremamente atentos às sensações não-interpretadas, às qualidades de cores e luz referentes a um ponto ou região no espaço, mas que não distinguem entre um ramo de árvore, uma pedra ou um ser vivo. [...] Ao ver uma mancha de cor na tela, é possível dizer que é um amarelo nitidamente entre dois outros tons, que seu valor está entre ou próximo de tons em diferentes partes da obra, que estabelece um determinado intervalo ou produz um efeito de intensidade, harmonia, assimilação ou contraste nesse ponto, e que possui certas propriedades expressivas. O hábito de lidar com as cores dessa maneira, como sensações não-interpretadas, foi um dos procedimentos básicos dos pintores impressionistas (SHAPIRO, 2002, p. 63).

Dentro do método e da estética impressionista, o desenho enquanto prática tradicional dos pintores que antecedia à execução do quadro (esboço ou rascunho), com exceção de Edgar Degas (1834-1917) e suas bailarinas, não ganha destaque justamente pela firme concepção artística de que “[...] as formas e as cores se absorvem mutuamente; elas são inseparáveis” (FONTAINAS apud LOBSTEIN, 2010, p. 37), e as linhas que serviam de limites entre as formas vão sendo abolidas pela pincelada direta na tela em gênese. Sejam rápidas ou delicadas, revelando, em harmonia com a abordagem cromática, a face inegavelmente subjetiva da obra, as pinceladas construíam um todo que privilegiava a relação mancha/cor e seus tons, diluindo os contornos nítidos: “Os impressionistas formavam um todo no qual luz, atmosfera, movimento, formas e cores eram visivelmente constituídos pela pincelada. [...] as pinceladas vistas em conjunto fabricam uma teia na superfície [...]

subsiste[m] em uma textura diferente da imagem-objeto” (SHAPIRO, 2002, p. 65). Traço íntimo que variava de pintor para pintor, a pincelada impressionista projetava-se para além do simples artifício técnico simulador de atmosferas para se firmar no campo da expressividade, pois “Assim como a caligrafia, as pinceladas também tinham um sentido expressivo, até mesmo gestual, e muitas vezes estavam fadadas a uma intensidade momentânea do sentimento ou humor dos pintores em seu envolvimento lírico com certas cenas” (idem, p. 75). As proposições de Arnold Hauser (1974, p. 1050) em sua seminal *História social da literatura e das artes* parecem condensar de forma bastante perspicaz a metodologia geral do impressionismo e não cometeríamos equívocos se o excerto abaixo estivesse como uma “legenda teórica”, dividindo espaço e “explicando” qualquer obra impressionista:

A visão impressionista transforma a natureza num processo de crescimento e decomposição. Tudo que é estável e coerente se desintegra, por ele, em metamorfoses e assume o caráter do incompleto e do fragmentário. A reprodução do ato subjetivo em vez do substrato objetivo do visto, com que se inicia a história da moderna pintura-perspectiva, atinge, agora a sua culminação. A representação de luz, de ar e atmosfera, a desintegração da superfície uniformemente colorida em manchas e pontuações de cor, a decomposição da cor localizada em *valeurs*, em valores de perspectiva e aspecto, jogo de luz refletida e de sombras iluminadas, as pontuações agitando-se em tremores e as pinceladas rápidas, vagas e abruptas, toda a técnica improvisada com o seu esboçar rápido e informe, a percepção fugaz e aparentemente descuidada do objeto e o brilhante caráter accidental da execução não vêm a exprimir [...] senão esse sentimento de uma realidade vibrátil, dinâmica, sempre em transformação, que começou com a reorientação da pintura pelo emprego da perspectiva.



Figura 9: *The Grands Boulevards (As Grandes Boulevards)*, de Pierre-Auguste Renoir. Óleo sobre tela | (1875) - Philadelphia Museum of Art | Philadelphia - Estados Unidos.
Fonte: Warburg – Banco Comparativo de Imagens – UNICAMP.

Concomitantemente ao surgimento desta estética, a fotografia aperfeiçoava-se cada vez mais no século XIX, elevando o padrão das fotos a verdadeiras obras de arte, e como os impressionistas buscavam a criação de uma pintura instantânea, ou seja, de registro dos momentos fugazes, serviram-se de suas descobertas e foram por elas sendo bastante influenciados, empregando fotos como meio de preparação e estudo para as pinturas, além de recorrerem à decomposição dos movimentos e aos novos e interessantes ângulos que a fotografia lhes ensinava. Degas foi o impressionista que mais conciliou perfeitamente o trabalho de fotógrafo com seus retratos pintados, principalmente modelos femininos carregados de introspecção e personalidade. “Compreendemos a semelhança [entre fotografia e pintura impressionista], hoje, como proveniente de um interesse comum pelo visível, pela condição real das pessoas e do ambiente, interesse derivado do que, então, era uma sensibilidade refratária libertadora” (SHAPIRO, 2002, p. 179).

Ao contrário do que se possa imaginar, os impressionistas nunca constituíram um grupo homogêneo, pois apesar de estarem ligados pela estética, compartilhando, portanto, visões e expectativas artísticas, cada pintor desta corrente engendrou e desenvolveu um impressionismo peculiar, o que vale para os pesquisadores de história da arte estudarem cada impressionista separadamente. Prova incontestada da gama multifacetada de representações são as criações de interiores modernos de Gustave Caillebotte (1848-1894), retratando trabalhadores operários e a vida burguesa; Degas com os temas já mencionados, acrescentando em instantes da vida humana corridas de cavalos; Paul Cézanne (1839-1906), para alguns críticos visto como pós-impressionista, trazendo à cena retratos, autorretratos e naturezas-mortas; a francesa Berthe Morisot (1841-1895) e a norte-americana Mary Cassatt (1843-1926), principais figuras femininas do impressionismo, cultivando retratos e cenas genéricas (LOBSTEIN, 2010). Essa “grande variedade de atitudes e de criações” (idem, p. 41) demonstra-nos que o impressionismo não ficou circunscrito à pintura de paisagens e cenas ao ar livre, inclusive muitos impressionistas não abandonaram totalmente seus estúdios, sobretudo aqueles que se dedicaram aos retratos e naturezas-mortas, o que comprova a versatilidade desta técnica que transformou radicalmente a pintura do século XIX e XX.

Herdeiros diretos do impressionismo, Seraut, Cézanne, Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent Van Gogh (1853-1890) são os quatro grandes mestres do chamado pós-impressionismo, período assim denominado porque tais pintores, com trajetórias e obras singulares, diante dos impasses promovidos pelos impressionistas da geração antecessora, conseguiram, por meio de suas artes, dar respostas efetivas, superando limitações e avançando nas conquistas rumo às inovadoras possibilidades de território a serem exploradas pela arte

pictórica moderna (THOMSON, 1999). Conseguiram, desta forma, levar adiante e aprofundar os feitos dos primeiros impressionistas, bifurcando a história da arte em dois polos importantíssimos que serviriam de base às vanguardas decisivas, como o expressionismo e o cubismo:

Um, constituído por Cézanne e os pontilhistas de Seraut, que procura a decomposição da forma para criar novas estruturas compositivas [...] O outro, constituído por Gauguin e Van Gogh, que trata de aproveitar a liberdade que o Impressionismo deu às cores para criar com elas um código que lhes permitisse comunicar ideias e sentimentos humanos. Isso significa que, a partir desta encruzilhada da história da arte, vão conviver artistas que só se interessavam pela pesquisa plástico-estética com outros cujo único objetivo era comunicar problemas humanos e sociais (BALZI, 2009, p. 67).

No Brasil, as ressonâncias do impressionismo se fizeram sentir, mesmo que tardiamente, na composição das telas de Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944), Belmiro Barbosa de Almeida Júnior (1858-1935), Lucílio Albuquerque (1877-1939) e Georgina Albuquerque (1885-1962), todos assimilando criticamente o movimento europeu e inserindo-o à vida cotidiana brasileira. Visconti, o primeiro e mais importante dos pintores impressionistas brasileiros, é visto dentro de um marco divisório na pintura do país, distinguindo-se por criar um impressionismo próprio: “Eliseu Visconti, quando regressou ao Brasil, sob o clima tropical, outra luminosidade e outras cores exerceram influência sobre ele [...]. É a esse processo gradativo de pequenas alterações e aclimatamentos que chamamos de impressionismo brasileiro, de Impressionismo Viscontiniano” (SANCHES, s/a, s/p). Comungando as palavras de Nagib Francisco (s/a, s/p), ao ingressar no impressionismo, Visconti “[...] revela toda sua pujança de modernidade, diluindo as formas com grande maestria, conseguindo belos efeitos luminosos, só vistos nos impressionistas franceses mais famosos”, como na tela *O batismo da boneca*, que une, pela doçura e simplicidade, os temas mais recorrentes em sua pintura. A cena, emoldurada por uma linda paisagem serrana mais ao fundo e, em destaque, um varal com roupas num quintal, equilibra-se entre flores vermelhas e crianças a brincar em um piquenique onde a banana, fruta tropical mais popular no Brasil, é a principal refeição e verdadeira temática do quadro:



Figura 10: *O batismo da boneca*, de Eliseu d'Angelo Visconti.
Óleo sobre tela | (circa 1933) - Coleção Particular | São Paulo – Brasil.
Fonte: Warburg – Banco Comparativo de Imagens – UNICAMP.

Tamanha repercussão na pintura garantiu aos impressionistas influenciarem consideravelmente a música e a literatura da época, e “Isto constitui um fato curioso e inédito na história da arte, pois até então eram a filosofia, a literatura e até a música que condicionavam as artes plásticas [...]” (BALZI, 2009, p. 48). A estreita amizade entre os pintores impressionistas e os músicos concorreu em favor de uma música que absorveria, lentamente, novos princípios composicionais norteados pelas características básicas do

impressionismo pictórico. A expressão “impressionistas musicais” foi usada pela primeira vez em 1882 por Renoir, numa discussão com o compositor alemão Richard Wagner.

Do mesmo que acontecia na própria pintura, o impressionismo musical não constituía um conjunto de regras obrigatórias. A influência se encontra de forma difusa e apresenta múltiplos formatos; não obstante, sempre é possível reuni-los ao redor de algumas noções principais: *o desejo dos compositores é o de pesquisar a cor através de acordes harmônicos e efeitos de timbres capazes de conferir um certo grau de instantaneidade à composição* (LOBSTEIN, 2010, p. 90, grifos nossos).

A música se torna, portanto, “descritiva”, não mais procurando expressar sentimentos e sim descrever, retratar paisagens e as sensações que estas transmitem; o timbre recebe o *status* de protagonista da obra, enquanto luz e cor, traços eminentemente plásticos, ganham vida musical. Emmanuel Chabrier (1841-1894) é considerado o primeiro compositor a introduzir na música as experiências sinestésicas do impressionismo, abrindo caminho para outros grandes mestres, como Gabriel Fauré (1845-1924), Maurice Ravel (1875-1937), Ernest Chausson (1855-1899), Vincent d’Indy (1851-1931), Manuel de Falla (1876-1946) e Claude-Achille Debussy (1862-1918), o líder do movimento impressionista na música e também o seu maior representante.

O caso Debussy nos chama a atenção porque intersecciona plenamente música, pintura e literatura. Nunca escondendo as referências do impressionismo plástico na concepção de suas músicas, o músico francês manteve também um forte elo com a poesia simbolista de Mallarmé, Baudelaire e Verlaine, musicando vários de seus poemas, como na clássica ilustração musical *Prelúdio para a tarde de um fauno*, motivada pelo poema *A tarde de um fauno*, de Stéphane Mallarmé. Claude Debussy, almejando descrever imagens por meio de sons, foi o introdutor da escala pentatônica na música ocidental, no ano de 1894. Em suas composições, a linha melódica constantemente parece dissolver-se, desamarrando-se do cânon tradicional para instaurar uma atmosfera aparentemente vaga e fluida, que remetesse à natureza. Uma afirmação do compositor é bastante esclarecedora acerca de como a natureza e suas imagens se tornaram pontos de partida para suas criações impressionistas: “O som do mar, a curva do horizonte, o vento nas folhas, o grito de um pássaro deixam em nós impressões múltiplas. E, de repente, independentemente de nossa vontade, uma dessas lembranças emerge de nós e se expressa em linguagem musical” (GRIFFITHS, 1998, p. 10). Embora distantes temporalmente, as manifestações impressionistas da pintura e da música encontram-se bastante interligadas:

O hiato cronológico entre a pintura e a música propriamente impressionista faz com que chamemos de indireta a influência de uma sobre a outra. Mas se observarmos os nomes das composições impressionistas e a sua sonoridade, descobriremos quão direta pode ser a comunicação através de dois meios tão subjetivos: *Imagens* é o nome que Debussy deu a dois cadernos seus. Algumas das peças que os integram chama-se *Reflexos na água* (*Reflets dans l'eau*), *Campanas através das folhas* (*Cloches à travers les feuilles*), etc. Em dois livros de prelúdios de sua autoria, destacam-se *La fille aux cheveux de lin* (*A menina dos cabelos cor de linho*) e *La cathédrale engloutie* (*A catedral submersa*) no caderno *Estampes* (*Estampas*), a peça *Jardins sous la pluie* (*Jardins sob a chuva*). Ele mesmo chamou a sua grande composição de *La mer* (*O mar*) de “imagens para orquestra”.

Como se pode ver, os nomes de todas estas composições parecem lembrar nomes de quadros impressionistas. E isto ocorre não somente com a obra de Debussy, mas também a de todos os compositores que seguiram seu movimento [...] (BALZI, 2009, p. 50).

Antes de adentrarmos a delinear e compreender o impressionismo na literatura, não podemos perder de vista que o conceito impressionista na arte literária é, nas palavras de Sandanello (2017), terreno espinhoso, uma vez que abarca as discussões entre literatura e pintura mas vai muito além de reduzir o impressionismo literário a uma transposição passiva do pictórico, e resgata, no seu bojo, os diferentes sentidos do vocábulo impressão. Nesta perspectiva, Shapiro (2002, p. 286, grifos nossos) assinala a dificuldade instaurada quando nos referimos a uma estética impressionista na literatura, nos apontando a existência do impressionismo em literaturas distintas, como procuraremos demonstrar nos romances de Erico Verissimo e Clarice Lispector:

Não sabemos ao certo como entender um estilo impressionista na literatura. Talvez fosse mais exato falar de *aspectos impressionistas*, tendo como modelo a pintura impressionista, e admitir que *podem aparecer em estilos com características muito diferentes*. Em primeiro lugar, *temos de reconhecer tendências independentes para esse tipo de literatura*.

O contexto histórico-social de surgimento do impressionismo na literatura, circunscrito na segunda metade do século XIX, evidencia a imprecisão das fronteiras que separam este do naturalismo, e “O que há de gradual, na mudança de estilo de um para o outro, corresponde à continuidade da evolução econômica que lhe foi simultânea e à estabilidade das condições sociais” (HAUSER, 1974, p. 1047). O estilo naturalista vigente até então, desdobramento cientificista do realismo e que viu no francês Émile Zola (1840-1902) sua representação máxima, exercitou nos romances um “laboratório da vida moderna”, isto é, narrar e descrever episódios microscopicamente objetivando comprovar as teses em voga na ciência da época, sobretudo o determinismo, segundo o qual o ser humano seria condicionado pela tríade meio, raça e momento histórico. O bisturi afiadíssimo dos naturalistas, elevando os mais diversos grupos marginalizados a personagens centrais nas tramas, conseguiu análises

profundas que dissecavam as experiências e comportamentos humanos e sociais, e apesar da atual invalidade dessas teses, esse tipo de literatura encontra relevância histórica e estética, pois se é por meio dele que a crítica social eclode mais vivaz na arte literária, é também nele, mormente do seu compromisso descritivo, que o impressionismo surge, se confundem, num primeiro instante, para depois este adquirir o tom subjetivo prevalecente: “Só no decorrer desta evolução é que o impressionismo rompe as suas ligações com o naturalismo e se transforma, especialmente na literatura, *numa nova forma de romantismo*” (idem, p. 1048, grifos nossos).

Gustave Flaubert (1821-1880) e Edmond (1822-1896) e Jules Huot de Goncourt (1830-1870) podem ser arrolados como os primeiros grandes escritores a apresentarem tendências impressionistas em suas obras, respectivamente nas décadas de 40 e 50. Uma das primeiras produções de Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (*Pelos campos e pelas praias*), resultado de suas viagens em 1847 pelo oeste da França, acompanhado de seu amigo Maxime Du Camp, com quem divide alternadamente a redação deste diário, é uma coletânea de sensações e reflexões onde já se observam técnicas e procedimentos típicos da modernidade vindoura, com destaque para as descrições, que assumem dramaticidade no processo narrativo por meio da palavra pictural empregada pelo autor. Pintando “quadros verbais” ao captar a atmosfera e luz mais etéreas, “*Par les champs et par les grèves* é lido quase como uma série de telas pintadas por um impressionista, tão ricas são as suas percepções de cor, luz, atmosfera, contrastes sutis e do movimento na paisagem sempre em mutação” (SHAPIRO, 2002, p. 287), e estas impressões projetam-se numa “consciência do ser” e “afirmação lírica da alegria” do expectador que se integra e contempla a natureza. O gosto e rigor de Flaubert pela minúcia será um dos traços inconfundíveis de sua prosa literária e que nasce dessas experiências com “qualidades impressionistas”, apesar do escritor francês não manter nenhum vínculo ou contato com o grupo dos impressionistas, expressando mais no romance *A educação sentimental* (1869) forma e conteúdo impressionistas (idem, p. 289-290).

Os irmãos Goncourt, diretamente influenciados pelo desenho e pintura em seus projetos estético-literários, são considerados por Shapiro (2002) os impressionistas nas letras *par excellence*. A chamada *écriture artiste* (“escritura artística”), termo pensado por eles mesmos, relaciona-se com o anseio por uma nova perspectiva e visão pictórica de paisagens e cenários, não obstante o realismo fosse seu verdadeiro programa, com rumos à modernidade despontante. Assim como Flaubert, os Goncourt desenvolveram a linguagem impressionista independente (mas concomitantemente) aos pintores desta estética, e *Renée Mauperin*, por

exemplo, romance publicado em 1964, desponta no clã artístico antes mesmo do impressionismo plástico aparecer. A história, que começa com uma cena das personagens banhando-se no Sena e que lembra a tela *La Grenouillère*, de Monet, é toda construída descritivamente em toques e pinceladas, e neste episódio inicial da trama as personagens deparam-se com “[...] uma vista pictórica com notas de cor espalhadas [...] A cena é paradoxalmente suja e radiante, miserável e alegre, decrépita e viva. A natureza aflora entre os edifícios, as obras e as indústrias, como uma folha de relva entre os dedos de um homem” (idem, p. 292).

Hauser (1974, p. 1051) reforça que “Estilisticamente, o impressionismo é um fenômeno extremamente complexo”, sendo para este estudioso um prolongamento lógico do naturalismo, uma vez que “As representações do impressionismo estão mais próximas da experiência sensorial do que as do naturalismo no sentido restrito, e substituem o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência ótica”, constituindo-se, portanto, uma poética do olhar, janela aberta para a contemplação e retrato sinestésico de um “mundo atomizado, cheio de dinamismo” (p. 1056). Se o surgimento do impressionismo literário está atrelado ao naturalismo, suas “[...] formas de desenvolvimento confundem-se, completamente, com os fenômenos do simbolismo” (p. 1058), outro grande movimento literário cuja primazia repousa em penetrar o reino das sensações. As aproximações entre a palavra, na literatura, e as cores, na pintura, são colocadas por Balzi (2009, p. 53) em denominadores comuns: captar os instantes (realidades ou sensações) fugazes:

Na literatura, a figura de linguagem “sinestesia” ou “metáfora impressionista” cumpre função similar à do divisionismo na pintura. Quando o poeta [ou prosador] descobre que as palavras de seu vocabulário e suas combinações normais não são suficientes para descrever com exatidão certos momentos de uma imagem ou algumas nuances de um sentimento, ele escolhe palavras que, mesmo não tendo relação lógica entre si, quando unidas podem gerar no subconsciente do leitor a sensação desejada. Da mesma forma que duas cores se unem na retina do expectador para formar uma terceira.

A linguagem impressionista somente consegue provocarr uma conotação vaga do todo, dispondo implicitamente no texto as palavras e a musicalidade na tentativa de gerar a atmosfera indecisa e transitória dos impressionistas plásticos, graças à evocação e ao poder alusivo das palavras e suas redes intersensoriais, que muitas vezes geram sentimentos e ideias intraduzíveis, típicos do conceito de símbolo (SHAPIRO, 2002). Também é importante tomar nota que “O espetáculo impressionista em certa poesia e prosa podem ser considerados uma metáfora” (idem, p. 294), isto é, as cores da paisagem servem de representação dos

sentimentos tanto do observador quanto do interlocutor, tornando esta experiência visual o tema do poema, conto ou romance.

Escritores clássicos de estirpes tão diferentes, como Honoré de Balzac (1799-1850) Henry James (1843-1916), Guy de Maupassant (1850-1893), Alphonse Daudet (1840-1897), Joseph Conrad (1857-1924), Katherine Mansfield (1888-1923), Anton Tchekov (1860-1904), Eça de Queiroz (1845-1900), Thomas Wolfe (1900-1938), Stephen Crane (1871-1900) e os poetas Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Charles Cros (1842-1888), Paul Verlaine (1844-1896) e Cesário Verde (1855-1886) apresentam em suas páginas “ressonâncias impressionísticas” e demonstram a múltipla capacidade inventiva desta estética também na literatura. “Para os fins do século, o impressionismo passa a ser o estilo dominante [na pintura] por toda a Europa. Daí em diante, encontra-se por toda a parte uma poesia [literatura] de estado de espírito, de impressões ambientais, do declinar das estações do ano e das horas fugitivas do dia” (HAUSER, 1974, p. 1092), sobressaindo, nesta passagem do século XIX para o XX, dois nomes cujas literaturas ressoam acentuados aspectos impressionistas: Marcel Proust (1871-1922) e Virginia Woolf (1882-1941).

Levando às últimas consequências o aforismo gideano “Sinto, logo existo”, Proust e Woolf inauguraram, cada um ao seu modo, um novo modelo/estilo de escritura, onde tempo e experiência subjetiva interferem profundamente na malha romanesca, reconfigurando a estrutura e, conseqüentemente, o gênero romance como um todo. Visto por Hauser (1974, p. 1063) como o “último grande impressionista e hedonista estético”, Proust (re)constrói a vida pela arte e encontra, assim, significados para ela, e o faz “[...] através da memória, da visão e da experiência estética”, e esta postura já é evidente em seus primeiros trabalhos, como *Jean Santeuil*, romance escrito entre 1895 e 1899 mas somente lançado em 1952, onde coexiste, também, “[...] um interesse pela luz, pelo ambiente, como objetos ou ocasiões estéticos, e pela consciência da pintura como forma de arte exemplar, inspirada pelo amor aos seus temas” (SHAPIRO, 2002, p. 297). O escritor francês por trás do colossal ciclo de *Em busca do tempo perdido* personifica, na leitura de Serullaz (1965, p. 13-14), o que há de melhor do impressionismo literário, seja “[...] quando descreve uma paisagem, ou mais exatamente suas emoções diante de uma paisagem, é um quadro impressionista que surge diante de nossos olhos”.

[...] tentativas deliberadas de exprimir por palavras aquilo que pintores impressionistas transmitiam com seus pincéis foram notados em Proust (por exemplo, a descrição de nenúfares nos charcos formados pelo Vivonne em *No Caminho de Swann* recorda *Nymphéas* de Monet) [...] Outros exemplos são

frequentes nas obras de Virgínia Woolf, particularmente em *The Waves* [As ondas] (PRAZ, 1982, p. 196).

Virginia Woolf, além deste romance polifônico, parece disseminar, em quase toda sua obra romanesca, pitadas repletas de impressionismo, talvez justamente pela sua verve poética e plástica que, em certos momentos, se entrelaçam ao ponto do discurso se conceber numa pintura em palavras. Conforme a tese de Pedroso Júnior (2009, p. 137), no romance *To the Lighthouse* (*Rumo ao farol*), de 1927, a autora e ensaísta britânica aproveita-se da personagem-pintora Lily Briscoe para promover reflexões contínuas acerca de como se dá a composição de um quadro, resgatando técnicas artísticas e desenvolvendo comentários críticos sobre a arte da pintura; neste caso, em específico, o impressionismo se torna, ao mesmo tempo, tema e princípio composicional do romance:

Notamos, então, que *Passeio ao farol* pode ser lido como um exemplo de *Künstlerroman* [romance de artista], pois, além de possuir um enredo que nos remete a movimentos das artes plásticas, como, por exemplo, o impressionismo e o cubismo, tem-se naquele romance uma pintora como personagem principal que está, ao longo do romance, refletindo sobre como equilibrar as duas massas de seu quadro. Nesse sentido, vemos em Lily Briscoe, a pintora-personagem de *Passeio ao farol*, a tentativa de Virgínia Woolf de, por meio da ficção, contribuir para a discussão teórica acerca do artista moderno, na medida em que, muito mais que reflexões sobre a arte de pintar, o que vemos, ao longo do romance woolfiano, é uma reflexão voltada ao fazer artístico e estético; entendemos, então, que de certa maneira, Virgínia Woolf corrobora a afirmação de Etienne Souriau de que “A arte são todas as artes”.

Em ambos os autores, a estética impressionista vincula-se intimamente à concepção bergsoniana de tempo, não mais considerado elemento de desintegração e sim canal de “consciência da nossa vida espiritual”: “O pensar impressionista tem a sua mais pura expressão na filosofia de Bergson, principalmente na sua interpretação do Tempo – o meio que é o elemento vital do impressionismo” (HAUSER, 1974, p. 1112), isto é, a categoria tempo na narrativa será praticada em benefício da “unicidade do momento”, que, ao fluir, nunca mais se repetirá. Pendendo a narrativa para o lírico e a introspecção, o romancista de fundo impressionista reduzirá, pouco a pouco, a “história”, concentrando-se em narrar e descrever os instantes durativos que transformam e ressignificam a experiência humana. Em sua *Literatura e artes visuais* (1982), o crítico Mário Praz indica que o desvelamento do eu na narrativa moderna, através das técnicas do fluxo de consciência e do monólogo interior, relaciona-se com a vanguarda impressionista nas artes plásticas, sendo essa nova modalidade de foco narrativo subjetivo consequência direta das conquistas dos pintores do impressionismo. Narração e tempo, sincronizados que estão na mesma cadência, são as

categorias narrativas que, integradas à personagem, refletem na obra literária os efeitos impressionistas pretendidos, tendo em Proust o modelo máximo que, por uma via ou outra(s), influenciou gerações de escritores:

O que somos passamos a sê-lo não só em tempo, mas através do tempo. *Somos não só a soma dos momentos individuais da nossa vida, mas o resultado do aspecto em mutação constante que eles adquirem através de cada novo momento.* [...] A justificação da filosofia de Bergson é o romance de Proust [...] A existência adquire verdadeira vida, movimento, cor, uma transparência ideal e um conteúdo espiritual à custa da perspectiva de um presente que é o resultado do nosso passado (HAUSER, 1974, p. 1112, grifos nossos).

No Brasil, o impressionismo literário logrou representação nas obras de Raul Pompeia (1863-1895), Coelho Neto (1864-1934), Afonso Arinos (1868-1916), Euclides da Cunha (1866-1909), Domício da Gama (1862-1925), Maranhão Sobrinho (1879-1915), Ernani Rosas (1886-1955), Pedro Kilkerry (1885-1917), Graça Aranha (1868-1931), Marques Rebelo (1907-1973), Cornélio Pena (1896-1958), Cyro dos Anjos (1906-1994), Lúcio Cardoso (1912-1968), Adelino Magalhães (1887-1969), Cecília Meireles (1901-1964), Guimarães Rosa (1908-1967), Lygia Fagundes Telles (1923-) e Menalton Braff (1938-), e todos estes, com exceção de Pompeia e o seu *O Ateneu* (1888), carecem de mais pesquisas crítico-acadêmicas voltadas à investigação da presença e importância do impressionismo em suas obras, talvez ainda não estudadas nessa perspectiva por certa dificuldade em identificar e isolar a estética impressionista em meio ao sincretismo de tendências nestes autores.

Sandanello (2017, p. 156-157), no recente ensaio *O conceito do impressionismo literário*, estabelece três correntes interpretativas para o impressionismo literário, que muitas vezes divergem entre si:

[...] aquela que nega sua existência mediante o argumento de que não há um conjunto de técnicas literárias que adapte o impressionismo ao texto (i.e., defendendo uma existência puramente pictórica do impressionismo); aquela que o interpreta como a transposição do impressionismo pictórico ao meio literário, seguindo a definição inaugural de Ferdinand Brunetière (i.e., debruçando-se sobre aspectos estilísticos da prosa e da poesia, bem como sobre semelhanças conceituais entre a pintura e a literatura, sem limitar seu *métier*); e aquela que o considera como uma via de expressão autônoma, marcada pela experimentação com a focalização e com a perspectiva narrativa (i.e., definindo seu *métier* em função de aspectos narrativos, em detrimento da aplicação do termo à poesia).

Não adentrando em mais pormenores, que serão deixados para o momento da análise comparada dos romances, norteando-se pelas considerações teóricas acima mencionadas, buscaremos confirmar que o impressionismo literário em *Clarissa*, de Erico Verissimo, e *O*

lustre, de Clarice Lispector, acontecem no entrelaçamento fértil entre a segunda e a terceira correntes críticas, mesclando o *comparatismo* (a *transcrição* da estética impressionista pictórica à literatura) e o *narrativismo* (por meio das categorias narrativas mais expressivas, narrador e personagem, estruturadoras das obras). Antes, contudo, desta empreitada, recuperar brevemente os “rastros” da música em Verissimo e da pintura em Lispector pode se tornar exercício valioso capaz de iluminar como estas manifestações artísticas cultivadas pelos escritores refletiram no tom impressionista destes dois romances brasileiros.

3.3 Nem só de palavras vive a literatura: Erico e a música, Clarice e a pintura

Seria uma tolice poética imaginar que as pessoas se possam comunicar cotidianamente por meio da música, mas creio, isso sim, que quando a palavra e as frases por passadas, ocas ou inexpressivas, não conseguem descrever estados de alma demasiadamente sutis – essa é a hora de recorrer à música.
(Erico Verissimo, In *A música e eu*, 1969)

Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida. [...] O que me “descontraí”, por incrível que pareça, é pintar, e não pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, “quadros” a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.
(Clarice Lispector, In *Literatura de vanguarda no Brasil*, 1963)

Os estudos de grandes escritores da humanidade conseguiram demonstrar que a literatura, primordialmente constituindo-se ofício artístico das palavras, ultrapassou suas próprias fronteiras e instituiu em seus tecidos marcas indeléveis de outros campos de conhecimento e experiências, como a história, sociologia, cultura, artes, filosofia, religião, psicanálise, dentre outros que, cada vez mais, surgem em interconexão com o texto literário e o tornam um espaço dialógico sempre perenal. Não é de se estranhar, portanto, que a literatura nutra-se, sem pudor algum, de conceitos, temas, propostas, técnicas e estruturas de áreas diversas e, em suas redes verbais, aproprie-se crítica e criativamente destes expedientes “alheios” para fazer-se e reinventar-se. Erico Verissimo e Clarice Lispector nos reacendem essa importância de considerar a literatura na senda comparada, e as pesquisas acadêmicas em torno destes escritores são prova disso: trabalhos de vulto que se lançam a investigar como suas obras estão arquitetadas com os mais surpreendentes “tijolos”. A música e pintura, respectivamente, vão além de hobbies artísticos para os autores e interferiram/influíram consideravelmente na poética que edificaram, e em específico referente aos romances

Clarissa (1933), de Verissimo, e *O lustre* (1946), de Lispector, são as “pontes” que encaminham ao impressionismo literário.

A predileção de Erico Verissimo pela música nunca foi ocultada pelo autor, gosto esse que nasce na época da mocidade e se estenderá até a sua morte. Não são poucos os depoimentos de Verissimo, seja em jornais e revistas, que desvelaram essa face interessante de sua vida e que se tornaria peça-chave em seu universo ficcional, como este lembrado pelo seu amigo Herbert Caro (1990, p. 12, grifos nossos) no ensaio *Erico e os discos*, com o qual dividiu por anos o amor pela primeira arte:

“Gosto de: música; livros; crianças (minha especialidade é conversar com meninos de dois a cinco anos); pessoas capazes de palestrar com calma e fazer silêncios oportunos; caminhar sem propósito pelas ruas duma cidade; olhando as pessoas, os animais e as coisas; jogar tênis; andar na chuva; dar presentes; olhar o pôr-do-sol de Porto Alegre; pintar e fazer caricatura”. *Observem bem a ordem das preferências de Erico. Em primeiro lugar, ainda antes de livros, crianças, pessoas simpáticas, figura a música. E música, antes de mais nada, era para ele música e discos.*

Boa música e discos de compositores clássicos reverberaram tanto na existência íntima de Erico que o levaram, conforme nos atesta Werlang (2009), a afirmar que, se não tivesse escolhido (ou sido escolhido) pela literatura enquanto vocação genuína e trabalho, gostaria de ter sido músico. Não se sentindo muito atraído pelos concertos “ao vivo”, Verissimo encontrou nas gravações de discos de música clássica, sobretudo instrumentais, momentos de uma paixão “insuperável, sublime, divin[a]”, colecionando peças de importantes gênios da música mundial, como Beethoven, Mozart, Bach, Vivaldi, Brahms, Fauré, Debussy, Ravel, Dvorak e do brasileiro Villa-Lobos, o qual admirava como pessoa e compositor. Caro (1990, p. 14) nos situa sobre outros aspectos que envolveram o grande admirador de música chamado Erico Verissimo: “Não sei se ele, em alguma fase de sua vida, tocou algum instrumento. Nunca me falou a esse respeito. [...] E com a mesma sensibilidade [para ouvir as pessoas], com a mesma concentração, ouvia música, não apenas de modo receptivo e sim inspirando-se nela”, entretanto, mesmo não sendo possível afirmar categoricamente, desconfiamos que o escritor sulino tinha sim domínio de leitura musical e, se não sabia tocar com perfeição algum instrumento, ao menos noções básicas de piano aprendeu, como parece revelar a fotografia abaixo, em que ele se encontra dedilhando, com mãos de pianista, algumas notas e acordes com os filhos Clarissa e Luis Fernando Verissimo:



Figura 11: Foto Clarissa, Erico e Luis Fernando Verissimo, s/a.
Fonte: ISTOÉ Digital.

Em sua criação literária, desde os contos de *Fantoches* até o desfecho com *Incidente em Antares*, a presença musical se faz sentir por caminhos diferenciados. Seguindo as considerações de Werlang (2009), é nítido que muitos trabalhos de Verissimo apresentam referências musicais em seus títulos, como no romance *Música ao longe*, no livro infantil *O Urso com Música na Barriga*, no conto *Sonata* e em suas memórias literárias, *Solo de Clarineta*. Além dos títulos explicitando as relações entre música e literatura, várias personagens são musicistas, como o pianista do conto *As mãos de meu filho* ou Amaro em *Clarissa*, bem como muitas características psicológicas das personagens, dos espaços e situações (históricas ou não) são enriquecidos por elementos (metáforas e alusões) musicais. Todavia, o escritor também conseguiu introjetar a música veladamente na armação composicional de sua literatura, e este é, por certo, um grande mérito artístico ao engendrar, dentro de seu projeto literário, uma melopoética.

A estrutura polifônica atingida pelo autor em sua obra é consequência do emprego, no texto literário, da técnica de composição musical chamada contraponto, explicada com detalhes já no início deste trabalho. Unindo vozes e condições fragmentadas e dissonantes,

compondo, assim, um todo romanesco harmonioso, Verissimo instaura em seus textos paisagens musicais, expressadas desde ruídos musicais até sons da natureza e da cidade grande. Isto, somando-se à música o artifício para se refletir sobre a sociedade de seu tempo e como um “fator humanizante” (“[...] revelador da psique humana, dos abismos da mente e da capacidade de sonhar [...]” [idem, p. 22]), tornam-na veículo poderoso de crítica social e humanismo, duas linhas de frente da prosa de Erico Verissimo.

Não podemos deixar apenas de mencionar nesta visada interartes que, conjugando-se a esta “identidade musical” de sua obra, está a inclinação do romancista à plasticidade, regendo acontecimentos e personagens através de descrições onde as imagens projetadas na mente do leitor “saltam aos olhos” nas combinações de palavras. Um dado curioso é que Erico também gostava muito de pinturas, desenhos e caricaturas, e costumava desenhar (muito bem) amadoramente as personagens e cenários de suas tramas, como nos revelam seus manuscritos, como parte do planejamento ficcional de seus romances e contos, o que explicitaria, em partes, a inflexão de sua literatura também no imagético e no icônico.

Clarice Lispector e a pintura é uma “história de amor” que, conforme a pesquisa de Sousa (2013), começa desde cedo na vida da escritora, atingindo maior consistência nas décadas de 40 e 50, na Europa, à época em que lá residiu com o marido diplomata; esse período é caracterizando por muitas visitas de Lispector a museus e galerias de arte na Itália, Suíça e França (folhetos e catálogos das obras estão preservados em seu acervo), bem como de leituras especializadas sobre artes plásticas, além do contato profícuo com muitos artistas europeus, posando, inclusive, para alguns pintores, como Giorgio de Chirico (1945) e Alfredo Ceschiatti (1947). De volta ao Brasil, nos anos 60, Clarice morará no Leme, bairro do Rio de Janeiro, e as fotos dessa fase nos revelam um apartamento repleto das obras de arte que colecionava, figurando quadros de Angelo Savelli, Maria Bonomi, Iberê Camargo, Grauben, Lúcio Cardoso, Fayga Ostrower, Djanira da Motta e Silva e outros, constituindo sua casa uma verdadeira pinacoteca particular. Outros indícios de sua paixão pelas artes, sobretudo a pintura, transparecem nas entrevistas que realizou com inúmeras personalidades e artistas plásticos brasileiros, momentos em que questões artísticas e indagações sobre o processo criativo eram aglutinadas às perguntas em pauta da escritora-entrevistadora.

“A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho” (LISPECTOR, 1999, apud MENDES, 2013, p. 90). Com ou sem talento para o universo dos traçados e tintas, o fato é que Clarice Lispector pintou mais de vinte quadros, principalmente

na década de 70, conseguindo transferir para as telas o desassossego e a interrogação do ato criativo que forjaram seus escritos literários.



Figura 12: *Explosão*, de Clarice Lispector.

Óleo e tinta plástica sobre madeira, 37,6 x 50,2 cm, 1975.

Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

De Sousa (p. 173-174, grifos nossos) e da própria Clarice nos vem uma possível interpretação deste quadro:

Em “Explosão”, *três manchas vermelhas são o núcleo das rebentações* que, segundo informação dada por Clarice na entrevista concedida ao jornalista Celso Arnaldo Araújo para a revista Manchete, no período em que o quadro foi produzido, resultam da tinta de “um vidro de esmalte vermelho berrante jogado a esmo sobre a madeira”. (1975a) Essa informação ajuda-nos a ler o quadro. *Dos borbotões em encarnado sangue vivo soltam-se ferozes, rápidas e vigorosas pinceladas em preto e em amarelo.*

Nas palavras sobre a escrita lidas num texto coligido por Olga Borelli, podemos acompanhar visualmente a impossível descrição de um quadro como “Raiva e reindificação”, mas sobretudo de “Explosão”.

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai meu berro me rasgando as profundas entranhas de onde brota o estertor ambicionado. Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo grito. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981).

Seguindo uma prática “amadora e despretensiosa”, as pinturas de Lispector pendem, comungando às preposições de Ricardo Iannace (2009, p. 64) em *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia, para expressões abstratas ainda não desvinculadas totalmente do figurativo: “As pinceladas sugerem ausência de planos como prévia para a composição. Parecem mesmo inacabadas, ter despontado às pressas, chegando, na maior parte, a emblemar *estudos* dos quais só em seguida se originaria a versão definitiva”. Descontinuidade nas formas, cores, contornos e perspectivas não caracterizam, para além das experiências pictóricas, a própria literatura clariceana que, simulando um “esboço de palavras”, deixa transpirar o intangível e o inominável nas suas entrelinhas?

Os textos de Clarice Lispector não encontram, a exemplo da pintura de Pollock, bordas restritivas. O desenfreio, num engaste verbal que se obstina, inscrevendo-se, por isso, em alto-relevo, confere soltura a um *corpus* muitas vezes ininteligível, diriam muitos leitores; como aliás o são as pinturas majoritariamente abstratas de Clarice Lispector [...] (idem, p. 62).

Na arte literária de Clarice Lispector nada se perde e “Tudo se joga no processo criativo” (SOUSA, 2013, p. 115), e a relação indissolúvel de sua prosa com as artes plásticas, em especial à pintura, é detectável por meio de um “sentir visual”, expressão de Maria Bonomi (apud SOUSA, 2013, p. 60), presente declaradamente na escolha dos temas e nas referências constantes ao pictórico, ou de forma implícita na malha narrativo-poética, anunciando-se numa linguagem que tem, por um de seus desígnios, abrir um leque de impressões e percepções através do olhar, “ver como se pintasse” (idem, p. 65). *A paixão segundo G.H.* (1964), atingindo o ápice com *Água viva* (1973) e o romance póstumo *Um sopro de vida* (1978), são romances em que a crítica literária compreendeu mais acentuadamente como a literatura clariceana se amálgama às artes plásticas, seja por meio das personagens (G.H. é uma escultora; a voz narrativa de *Água viva* é uma pintora; a última heroína lispectoriana é Ângela Pralini, uma pintora-escritora), ou mediante um discurso poético-plástico e metalinguístico inquiridor do fazer artístico. Entretanto, em seus primeiros escritos (contos, romances e crônicas), essa faceta já se encontra no tônus narrativo, menos evidente e com aspecto específico à proposta do texto, como n’*O lustre*, obra em que a percepção sinestésica, em aliança à estética impressionista, antecipa, sob outra roupagem, o “instante-já” e o mimetismo pictórico de *Água viva*.

O “conluio interartístico” entre literatura e pintura em Clarice desintegra as noções de figurativo e abstrato e introduz nessa teia a música, outra manifestação artística apreciada pela autora: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de

abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 1999, apud SOUSA, 2013, p. 97). De todo modo, permanece para este nosso trabalho com o impressionismo literário em *Clarissa* e *O lustre* uma premissa-pergunta da escritora que tentaremos responder: “Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?” (idem, p. 91).

3.4 “Nuvens,/sem raízes/até que chova”: narradores e protagonistas impressionistas

*Só agora Amaro acredita que a primavera chegou:
de sua janela vê Clarissa a brincar sob os pessegueiros floridos.*
(Erico Verissimo, In *Clarissa*)

*Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus
contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo
e lhe dera íntimo poder fora o segredo.*
(Clarice Lispector, In *O lustre*)

No haicai do poeta belga contemporâneo Werner Lambersy (1941-) escolhido para título desta última seção, “Nuvens,/sem raízes/até que chova”, a intenção do eu lírico em personificar uma aura de instabilidade pela eleição de elementos naturais (as nuvens, a ausência de raízes, a chuva) nos provoca a contemplar um momento único, prestes a desaparecer pela fluidez de uma possível tarde de verão que cederá sua resplandescência na opacidade do tempo chuvoso. Este micropoema, que condensa imagens animadas e potencializa sentidos e sensações, sugere em seus versos instâncias dialéticas muito semelhantes às observadas nos romances *Clarissa*, de Erico Verissimo, e *O lustre*, de Clarice Lispector, quando comparados entre si através da estética impressionista. Narradores, personagens femininas centrais e estilística laboram em sinergia romanesca e conseguem, respectivamente entre luzes e sombras, repercutir o impressionismo literário nas letras brasileiras de duas formas bastante características e criativas.

O ponto de vista adotado pelo narrador, congregando-se a outros elementos narrativos, nos diz muito acerca de um romance classificado como impressionista, uma vez que a subjetividade da focalização, iniciando-se pelo sentido visual e se espraiando para os outros, modifica a forma de representação da realidade e das personagens e defraga uma poética do olhar, que não mais *retrata* e sim *revela* o mundo pela escritura. O modo como se vê, se percebe e se narra os acontecimentos é agora condicionado pelas impressões íntimas da voz diegética e a(s) perspectiva(s) assumida(s) ao longo da história. A perspectiva narrativa, portanto, está intimamente relacionada ao *modus operandi* da estética impressionista na

ficção, fazendo-se necessário um breve e importante parêntesis para se compreender as transformações da mesma na arte moderna em geral.

Partindo do fenômeno da “desrealização” da pintura do final do século XIX e que permeia os decênios do XX (negando o realismo ao deixar de privilegiar a postura mimética), Anatol Rosenfeld (1996) e seu indispensável “Reflexões sobre o romance moderno” estabelece que os princípios desse processo pictórico se irradiam para todas as manifestações artísticas, colocando em xeque a perspectiva “ilusionista” fundadora dos movimentos artísticos desde o Renascimento. É o próprio homem moderno, em constante espírito de crise ontológico-existencial e de busca por uma realidade mais profunda, a fonte de onde advém esta ruptura com a “visão perspectívica” clássica: “[...] o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou “reduzido” (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo. *O retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e ‘falsificações’” (p. 77, grifos do autor). A primeira tentativa de renegar (e transfazer) a arte antes fincada na relativização do mundo concebida numa “consciência individual” é o vanguardismo da corrente impressionista:

Notamos uma espécie de pressentimento disso no auge do individualismo em pleno século XIX. Os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa, certamente não desejavam exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejavam, precisamente, reproduzir apenas a *aparência* passageira da realidade, a *impressão* fugaz do momento. De certa forma eram realistas ao extremo. Mas precisamente por isso já não alegam reproduzir a realidade e sim apenas a sua “impressão”. Tornaram-se subjetivos por quererem ser objetivos. E no mesmo momento a perspectiva começa a borrar-se: o pintor já não pretende projetar a realidade; reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga, e assim renuncia à posição de quem se coloca em “face” do mundo (p. 87).

Sendo o romance o gênero literário mais predisposto a absorver (incorporar e promover a síntese) (d)essas mudanças de orientação do pensamento artístico, a “perspectiva borrada” dos pintores impressionista é transferida sensivelmente ao território romanesco e, a partir dela, narrador, personagem, tempo e espaço modificam-se em função de compor um universo ficcional orientado por essa nova e diferenciada “visão perspectívica turva”. No impressionismo literário inauguram-se estruturas e técnicas que marcarão as mais diversas vertentes do modernismo, como a fragmentação e/ou decomposição das personagens e do discurso narrativo, a abolição do tempo cronológico e do espaço ilusório e a eclosão da experiência psíquica do indivíduo (ROSENFELD, 1996). Através deste caminho pioneiro aberto pelos romancistas de tendência impressionista, “[...] a precariedade da posição do

indivíduo no mundo moderno” (p. 97) se aprofunda gradativamente na literatura e assume ousadas e inovadoras formas de representação.

A onisciência na focalização das tramas em *Clarissa* e *O lustre* foi a estratégia encontrada pelos autores para “soprar vida” às suas protagonistas, contudo os recursos narrativos e as soluções técnico-estruturais foram específicas e articuladas em consonância à “mensagem impressionista” resultante ao terminar das páginas de cada romance. Erico Verissimo seguramente propôs em *Clarissa* um *impressionismo alegre* e, para tanto, valeu-se, em muitos pontos, da composição musical *rapsódia* e da pintura em *aquarela* como referências básicas na arquitetura e espinha dorsal que parece direcionar o narrador heterodiegético a contar a história da menina-moça. Clarice Lispector, por seu turno, encontrou no *silêncio* e no *sublime* categorias expressivas capazes de salientar n’*O lustre* as agruras e inquietações de Virgínia, e o saldo final almejado não poderia ser outro que não um *impressionismo melancólico*. Destarte tentaremos comprovar, a partir de agora, que a estética impressionista em Verissimo é construída mediante um *narrador musical* que também é sujeito às interferências plástico-visuais, e em Lispector um *narrador do silêncio* passível de flertar sem reservas com o imagético-pictórico.

No trecho a seguir, Amaro, o banqueiro de meia idade que, juntamente com Clarissa, incorpora um dos timbres mais sobressalentes da narrativa, explicita pelo narrador o desejo de compor uma rapsódia que expressasse a vida agitada na pensão:

Um dia há de escrever a rapsódia da pensão de dona Eufrasina: uma música colorida e viva em que aparecerão os gritos do papagaio, as cantigas do Nestor e de dona Ondina, as risadas do major, as anedotas do Barata, a voz dolorosa do menino doente – a adolescência luminosa de Clarissa (VERISSIMO, 2005, p. 20).

Amaro é, antes de ser um banqueiro infeliz, um músico e poeta e, se assumirmos o partido de grande parcela da crítica de que esta figura romanesca também era o *alter ego* de Erico Verissimo à época da escrita de *Clarissa*, poderemos nos apropriar das valiosas considerações de Silviano Santiago (2002) para ampliá-las aos intentos de confirmar a seguinte hipótese: se autodenunciando (se revelando) nos pensamentos da personagem Amaro, alma sensível aberta aos estímulos artísticos, Verissimo usufruiu da rapsódia enquanto gênero da música clássica e dela retirou a essência para formular um narrador impressionista em *Clarissa*.

Amaro músico é uma metáfora que explicita antes de tudo o propósito do narrador de *Clarissa*, empenhado também em buscar *uma forma original de composição* para

a narrativa que está escrevendo, *composição que pudesse apreender o que deseja apreender e no modo como deseja* (SANTIAGO, 2002, p. 164, grifos nossos).

Vocábulo advindo do grego *rhapsodía*, que significa “canção costurada”, rapsódia primeiramente refere-se aos livros de Homero e aos poemas épicos cantados na Grécia antiga por alguém que não fosse o responsável pela criação das poesias, o rapsodo, artista popular que peregrinava de cidade em cidade recitando, sobretudo, fragmentos de epopeias. Mais tarde, no período romântico, o signo “rapsódia” migra com força para o campo musical, cativando lugar de destaque na música erudita nas obras de Franz Liszt, Claude Debussy, Maurice Ravel, George Gershwin, Johannes Brahms, Sergei Rachmaninoff, Niccolò Paganini e Béla Bartók, alguns destes nomes prefigurando o impressionismo nas partituras. Colcha de retalhos sonoros, a rapsódia nasce como um mosaico de variações sobre o mesmo tema, constituindo-se num único movimento em ampla categoria de tonalidades: “No código musical, “rapsódia” nomeia, portanto, toda fantasia instrumental que utiliza temas e processos de composição improvisada, tirados de cantos tradicionais ou populares [...]” (CEIA, 2010, s/p), ou seja, a sua estrutura flui livremente e realiza conexões com diferentes episódios:

Justaposição de escassa unidade formal de melodias populares ou folclóricas e de temas conhecidos, extraídos com frequência de óperas e operetas, as rapsódias caracterizam-se por terem apenas um movimento, mas podem integrar fortes variações de tema, intensidade, tonalidade, sem necessidade, todavia, de seguir uma estrutura pré-definida. Com uma forma mais livre que as variações, uma vez que não há necessidade de se repetirem os temas, podem-se, ao sabor da inspiração, criar novos temas [...] (idem).

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928), de Mário de Andrade, talvez na (feliz) ausência de outra classificação, automeia seu romance com o subtítulo de rapsódia, integrando com humor e equilíbrio as camadas e subcamadas da cultura erudita e o popular, retrato miscelânico personificação do Brasil. A literatura nacional, com dois escritores modernos empenhados em seus programas artístico-ideológicos, apreende a rapsódia do plano musical e, traçando um caminho inverso, a (re)insere no texto literário:

Erico e Mário são muito diferentes no que tange à concepção mimética que têm a obra de arte, trabalhando como trabalham com matéria-prima distinta. No entanto, Amaro, personagem e nossa metáfora, e Mário, o autor [e musicólogo], se encontram no desejo de buscar uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, e é uma forma musical, a rapsódia, que vai dar conta do “compósito” (o termo é de Flaubert), sem que cada elemento perca a condição essencial de alteridade. A composição musical entra no universo romanesco dos dois brasileiros assim como um elemento catalisador precipita a combinação de elementos heterogêneos numa experiência química (SANTIAGO, 2002, p. 175).

Clarissa tem como tema central a história de transição da protagonista homônima da meninice para a adolescência, entretanto este retrato romanesco da jovem descobrindo a vida não se faz da forma tradicionalmente aceita pelo cânone, pelo contrário, Clarissa experimenta essas transformações da idade envolta por nuances multiformes rápidas e aparentemente desconstruídas dentro da pensão de tia Zina. Ao longo dos trinta e um capítulos relativamente curtos e sem nomes, vemos que a metamorfose da personagem também será influenciada pelos episódios e situações dos moradores da casa de pensão, determinando o ritmo discursivo do “movimento principal” e dos “movimentos adjacentes”, tudo isso graças a “[...] um observador que se coloque num ângulo especial [e que] tenha uma visão diferente e nova do mundo” (GONÇALVES, 1947, p. 34), isto é, um narrador que percebe e tece os fios da vida diferentemente. O que seria, portanto, originalmente apenas um *solo* acaba, nas mãos deste narrador, se compondo num verdadeiro *coral*.

É da janela de Amaro e da aderência do narrador aos olhos do músico que a narrativa se abre e o enquadramento revela a protagonista, confundindo-se em sua beleza com as flores do cenário, “momento milagroso” que a música seria capaz de exprimir:

Só agora Amaro acredita que a primavera chegou: *de sua janela vê Clarissa a brincar sob os pessegueiros floridos. As glicínias roxas espiam por cima do muro que separa o pátio da pensão do pátio da casa vizinha. O menino doente está na cadeira de rodas; o sol lhe ilumina o rosto pálido, atirando-lhe sobre os cabelos um polvilho de ouro. Um avião cruza o céu, roncando – asas coruscantes contra o azul nítido* (VERISSIMO, 2005, p. 17, grifos nossos).

Apesar de a música ser mencionada desde o início como a arte mais propícia a dar forma a esta “matéria em beleza”, o primeiro sentido mobilizado pelo narrador é a visão, e neste parágrafo inaugural já consegue esboçar sua capacidade múltipla de percepção: à imagem de Clarissa, passeia livremente pela casa vizinha do menino Tonico, se desloca a pintar um avião no céu e retorna a Amaro. Os variados *flashes* também nos comunicam nestas primeiras linhas as mudanças nas paisagens (rio, árvores, morros, céus) consequência da primavera que se impõe. Dentro do quarto de Amaro focaliza-se a desordem do ambiente, amontoamento de imagens diversas que, para além do ambiente físico, simbolizam o desamparo e desânimo desta personagem contraponto de Clarissa. A lente narrativa direciona-se novamente para a integração entre Clarissa e a natureza e, procurando descrever este espetáculo sem perder nenhum detalhe que o pudesse comprometer, inevitavelmente nos remete a um quadro impressionista de Monet, em todo o seu frescor e luminosidade:

Amaro torna à janela. *Clarissa mergulha na sombra do arvoredor, toda cheia de crivos de sol.* Ergue os braços, põe-se na ponta dos pés, entesa o busto, pondo em relevo mais forte os seios que mal apontam. Segura com ambas as mãos o galho do pessegueiro, dobra os joelhos e deixa o corpo cair num abandono gracioso. *Os ramos se agitam, as flores se desprendem e tombam como uma chuva de pequenas borboletas rosadas. Olhos cerrados, cabeça inclinada para trás, Clarissa solta uma risada* (idem, grifos nossos).

A consciência de Amaro (do narrador por extensão) nos convencerá, em seguida à contemplação, que uma poética impressionista seria a ideal e mais condizente na representação desta fase humana tão passageira: “Amaro franze a testa. Este momento é de beleza, mas vai fugir...Muitos instantes luminosos como este já lhe passaram diante dos olhos. Quantas vezes ele estendera os braços, na vã tentativa de prender um raio de sol...” (p. 17-18) e, a partir desta constatação, a narração começará por colher na “confluência desencontrada” (SANTIAGO, 2002) das vozes peculiares que formam a pensão e nos movimentos internos e externos da protagonista o substrato necessário na montagem de um grande *painel de impressões visuais e auditivas leves*, buscando alinhavá-las a todo momento e criar com elas uma *harmonia dissonante*. Assim parece ser a fórmula encontrada pelo narrador para dar conta de representar o encontro de Clarissa com o mundo: alternando em dosagem correta o *ver* e o *ouvir*, *transcreva* pinceladas e notas na poesia e dinamicidade do texto literário.

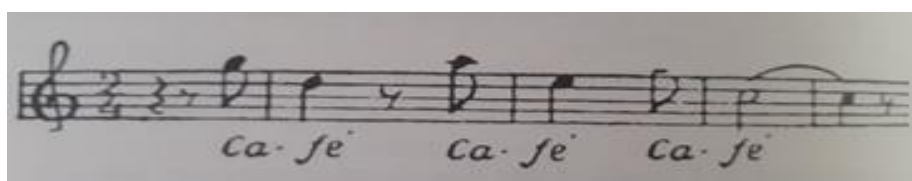
Ainda neste capítulo introdutório torna-se muito expressiva a escolha do narrador em colar, entre o falatório dos inquilinos reunidos para o café da manhã, um pequeno trecho de partitura, resultado da musicalização da voz do papagaio Mandarin feita por Amaro. Reproduzir o sistema de escrita musical, com seus símbolos próprios, em meio às palavras da história, é mais um sinal evidente da força que a música exerce sobre o narrador na condução da trama, empenhado que está em musicar tudo aquilo que circunscreve a personagem Clarissa.

Soam passos na escada. Outra vez a voz do Nestor:

Pra pagar o que me fez!

No refeitório, o major Pombo solta uma risada sonora. O papagaio grita:
-Café! Café! Café!

Amaro senta-se ao piano e reproduz a música do papagaio.



(VERISSIMO, 2005, p. 20).

Com este modelo de novela ágil, que consegue plasmar à tessitura romanesca a velocidade, ou melhor dizendo, a fugacidade das horas e lances do dia-a-dia que enquadram o evento mais importante – o despertar radiante de Clarissa –, praticamente inexiste enredo ou intriga consistente, uma vez que pretende, como revelam as próprias palavras de Verissimo (1980) comentando criticamente a obra, trazer à luz “fatias de vida” que serão interligadas ao “núcleo condutor” que é a protagonista, em suas transformações físicas, pensamentos e sensações. O “estilo picado” (visto negativamente pelo autor ao reexaminar *Clarissa*), aliando-se aos momentos em que o narrador distende os enunciados para dar vazão às descrições variadas, fluxos de consciência e monólogos interiores de Clarissa, relaciona-se diretamente ao “tema da suspensão da ação” de que nos esclarece Minchillo (2015) e, por conseguinte, à subjetivação temporal da narrativa, posto que, seja através dos períodos curtos ou das longas anotações, o narrador quer nos entregar a captura perfeita do instante como ele é (real ou idealmente) percebido. Na sequência transcrita a seguir, um *mix* de sinestésias, fantasias e reflexões, fica patente o universo de “gravura” que Erico projetou nestes seus personagens “imóveis”, “[...] e o interesse do texto decorre justamente do que está calado sob o estático da figuração pictórica” (idem, p. 78):

Clarissa aproxima-se da janela e fica olhando para fora. À luz do meio-dia, toda a paisagem tem rebrilhos e reverberações que ofuscam. Longe, o rio parece que prendeu fogo. No quintal as galinhas focam o chão cheio de sol manchando de sombras tênues a terra parda. No pátio da casa vizinha o menino doente brinca com os seus soldadinhos de chumbo. É pálido e tristonho, parece de cera. Olhos no fundo, muito redondos, baços e desencantados. Tônico não tem amigos. A mãe nem sempre lhe pode fazer companhia e o pequeno fica por muitas horas no pátio, tomando sol, movimentando os seus soldados, imaginando batalhas e paradas fantásticas. Às vezes Tônico fica a olhar com olhos compridos e ansiosos os aviões que passam. Tônico gosta de aviões, gosta de soldados, gosta de histórias de guerra. Tinha vontade de ser militar quando ficasse grande. Quando na rua desfilam batalhões ao som de clarins e tambores, o menino doente fica tomado de um frenesi, agita-se – olhos momentaneamente brilhantes –, sacode os braços ao ritmo da charanga, faz um esforço desesperado para se levantar e por fim, impotente, põe-se a golpear com os punhos fechados a guarda da sua cadeira de rodas, numa raiva histórica. O som dos clarins e dos tambores perde-se ao longe, o batalhão passa, o menino doente se acalma: seu rosto retoma a antiga imobilidade, os olhos de novo caem na sombra, morrem.

Clarissa tem uma pena infinita do seu pobre vizinho mutilado.

Meu Deus – reflete ela –, como é que o Senhor permite essas coisas, como é? [...] (VERISSIMO, 2005, p. 33).

Trilhando essas pegadas de uma vertente pictórico-visual no eixo organizacional do primeiro romance verissiano, observa-se que a menção à palavra “aquarela” acontece em três momentos específicos e significativos: o primeiro, no próprio texto, quando “[...] Amaro leva ao pensamento uma suave aquarela: Clarissa sob a chuva de flores na manhã de sol” (idem, p.

20); o segundo, ao escrever o prefácio da obra na edição de 1961, Erico, comentando de si mesmo em terceira pessoa, nos diz que “O autor como que se esmerou em focar instantes pictóricos e poéticos, numa sucessão de haicais e aquarelas” (idem, p. 14); e, por fim, no ano de 1973, com suas memórias literárias em *Solo de clarineta*, descrevendo o romance como “[...] uma coleção de cenas em aquarela em torno da vida cotidiana” (VERISSIMO, 1980, p. 254). “Aquarela” (antes grafada “aguarela”) pode ser tanto uma “Massa com pigmento de várias cores que, dissolvida em água, se emprega em pintura”, a “Técnica de pintura sobre papel em que se emprega esse tipo de tinta” ou a “Pintura feita segundo essa técnica” (MICHAELIS, s/p, online). Ao pensarmos na insistência de Erico Verissimo com o termo, não seria incabível compreender que o escritor procurou aclimatar ao gênero romanesco a aquarela enquanto princípio composicional em junção à rapsódia. De fato, nas mãos do também narrador-pintor, o bloco heterogêneo e informe que constitui os moradores da pensão, ao ser “dissolvido” na água ficcional, ou seja, na gênese dos tipos, situações e características, espalha-se e se conecta sutilmente uns com os outros, sem os muitos contornos típicos desta técnica, contudo ao fim o efeito atingido é o de uma bela pintura em tons mais ou menos transparentes, projetando ao centro, em realce e brilho, a jovem Clarissa. Por certo estas afirmações vêm ao encontro das considerações de Verissimo sobre as personagens no livro: “De resto, que outra coisa eram elas [as personagens] aos olhos do romancista deslumbrado pela sua personagem central, senão *vagos desenhos dum pano de fundo contra o qual Clarissa dançava o balé dos quatorze anos?*” (VERISSIMO, 2005, p. 15, grifos nossos). O aquarelar no romance acontece discursivamente a nível micro, nas sumarizações de cenas “independentes”, no retratar dos sentimentos e devaneios de Amaro e Clarissa, e na (des)focalização dos pensionistas, se acumulando em variadas sequências que, vistas à determinada distância (o leitor ao final da experiência estética), fecham o todo da obra como uma grande aquarela impressionista.

Os instantes efêmeros do cotidiano, tão perseguidos pelos escritores de inclinação impressionista, também conseguem concretude na “mancha textual” graças ao “enorme ouvido” (SANTIAGO, 2002) que se levanta com primazia na narração de *Clarissa* e começa, mesmo antes de Amaro anunciar a rapsódia como referência musical, a sequestrar os múltiplos e numerosos sons (vozes e ruídos) do microcosmo da pensão de dona Eufrásia e organizá-los numa forma artística harmoniosa em meio à dissonância perceptível nesse ambiente caleidoscópico. A premissa da aquarela como linha de força plástica na manufatura romanesca parece casar-se e se tornar complementar às ilações de Santiago (idem, p. 179-180), que entende o narrador, num primeiro movimento do texto, a harmonizar vozes

distintas, estas adquirindo apenas a aparência de “máscaras faciais” das personagens, sem a preocupação de injetar-lhes características mais consistentes; o segundo movimento da narração, o mais original na visão do crítico, acontece “[...] [n]o pleno e total desaparecimento da voz do narrador na narrativa, já que ele opta por se reduzir a um imenso e sensível ouvido. O texto ficcional passa a ser apenas uma melodia-de-vozes que o ouvido do narrador apreende”. Ora, nestes momentos de polifonia livre, “É a voz que “desenha” o personagem na sua complexidade” (idem) através do emprego perspicaz dos inúmeros diálogos, lembrando muito esquetes de teatro popular. Excertos do capítulo dezoito exemplificam um pouco dessa dinâmica sensorial das vozes e sons que, acrescidas às percepções visuais, além de entreligarem (num tímido contraponto) as personagens em foco, permitem pensarmos o narrador realizando no romance “tomadas cinematográficas”, ao decupar as falas e instalar na narrativa um poderoso simultaneísmo, onde tudo se desenrola ao mesmo tempo:

Tardinha.

D. Eufrasina está no jardim regando as flores. O regador de lata, pintado de verde, com uma vista vermelha, despeja sobre os canteiros uma chuva d’água fresca.

O major, sentado no banco, faz um cigarro: com a mão direita amassa o fumo picado no côncavo da mão esquerda, a palha presa entre os dentes.

Pelo portão entra Nestor. Vem gingando, braços no ar, sorriso satisfeito.

-Alô, dona Zina! Alô, major!

-Boa tarde!

Tia Zina sorri.

-Buenas, rapaz!

A voz do major tem um tom cordial. Em duas passadas largas Nestor sobe a escada e entra na casa, cantando.

-Moço alegre... - comenta o velho Pombo.

Tia Zina, que agora está molhando o canteiro dos cravos, diz:

-Muito alegre. Alegre até demais. Aposto que agora ele vem do clube de regatas. Vive remando, jogando futebol e aquele outro jogo que se chama boque, roque ou coisa que o valha.

-Hóquei – corrige o velho Pombo. – Agora é o jogo da moda.

- É isso. Mas, como eu ia dizendo... alegre demais. Leva bomba em todos os exames.

O major solta uma risada franca.

Ouvem-se, vindas do outro lado do muro, as lamentações de Tonico:

- Tatá! Tatá! Não tem mais sol, vem me buscar!

[...]

O major enrola o cigarro, silencioso. Na rua passa um amolador de facas, tocando o seu firuli sonoro. D. Zina lembra-se de repente que precisa afiar as suas facas:

-Cht! – chama – Olhe aqui, homem!

No meio da rua, o amolador estaca.

-Venha cá. Tenho serviço pra você.

Voltando a cabeça para o lado da casa, berra:

-Couto! Ó Couto!

[...]

Clarissa desce as escadas, com um monte de facas na mão.

O amolador aproxima-se.

-Tome – diz d. Zina, entregando-lhes as facas, - Quero um servicinho benfeito.

-Não tê dúvida, patrona!

[...]

O amolador hesita, pensa. Depois:

-Mil-réis cada uma.

-Cruzes! Um pila cada faca! Que coisa horrorosa, homem! Deixe mais barato.

-Novecento réis...

-Ainda é muito...

-Oitocento...

[...]

-Bene...como a signora é freguesa... io deixo por seiscento...

E leva as facas.

-Clarissa, está na hora do banho! Vá, antes que o banheiro fique ocupado! Daqui a pouco chega o seu Amaro, o seu Barata, o judeu e hão de querer um banho...

Agora o tio Couto vem descendo para o jardim, calmo, ar sonolento. A sua cara ossuda – maçãs salientes, barba azulando, bigodão eriçado – ganha um tom amarelo e doentio, batida pelo sol da tarde.

A mulher não se contém:

-Ó Couto – diz, com ar irônico –, quando eu quiser mandar buscar a morte, quem vai me fazer o obséquio és tu, sabes?

[...]

O amolador afia as facas. Pedala furiosamente na sua engenhoca encardida. A mó gira. A lâmina da faca, em contato com a pedra que rodopia, rechina agudamente. Saltam chispas.

Clarissa olha o trabalho do amolador.

[...]

Clarissa inclina-se sobre o canteiro, ajoelha-se no chão. O areão fere-lhe os joelhos. Agora ela começa a observar bem de perto uma margarida cor de ouro. Nas pétalas, que parecem de veludo, insetos minúsculos caminham. O vento sacode as corolas, e as flores deixam cair o pólen dourado que polvilha a relva verde. E os cravos? Vermelhos, perfumados, com manchas mais claras e mais escuras. Oh, que vontade de morder as flores, trincar-lhes os caules verdes, os cálices, as pétalas, como se fossem frutas.

[...]

Outra vez vem à mente de Clarissa o pensamento:

Todas as pessoas têm um mistério. Todas as pessoas têm um segredo.

No portão quem aparece agora é Maurício Levinsky. Entra apressado, chapéu puxado para a nuca, livro debaixo do braço.

-Boa tarde para todos!

O major, curioso, pergunta:

-Que livro é esse, seu Levinsky?

O judeu se detém e mostra o livro. *A doutrina*, de Marx. O major sorri. Tio Couto, soltando uma baforada de fumo, provoca:

-Não acredito que a doutrina de Marx possa salvar a economia do mundo.

[...]

-Temos aqui vários exemplos dos erros do nosso regime... Aqui do lado – (aponta para a casa de d. Tatá) – mora uma pobre viúva que trabalha todo o dia e toda a noite e que não tem dinheiro nem para comprar leite para o filho doente...

Faz uma pausa curta, sacode a juba. Depois, apontando para a casa do outro lado, exclama, num tom teatral:

-Pois ali naquele palacete mora um homem rico, que tem dinheiro no banco, que tem muitos filhos que andam bem vestidos e bebem bastante leite. Um homem que tem uma casa rica cheia de quadros, de vasos, de tapetes, de rádios, vitrolas, gatos, cachorros. Agora eu pergunto: isso está direito? Isso é justo?

-É, sim senhor – afirma o tio Couto com firmeza. – O mundo é assim mesmo. Cristo já disse que pobres sempre os haverá.

-Mas quem é Cristo? – pergunta Levinsky com desprezo.

D. Zina cresce para o hóspede:

-Isto agora é demais, seu Levinsky. Eu gosto muito do senhor: é um rapaz direito, trabalhador, estudioso... Mas na religião não admito que toque, não admito...

[...]

Da mó, que gira e regira afiando as facas, saltam ainda chispas miúdas, bem como da bigorna do ferreiro mágico que forjou as estrelas (VERISSIMO, 2005, p. 93-99).

Por meio destas constatações acerca do narrador verissiano nesta sua primeira narrativa extensa procuramos evidenciar que o seu impressionismo literário se manifestou numa escrita naturalmente entregue em fascínio pela música, pintura, desenho, aquarela, cinema e fotografia (que veremos adiante na leitura impressionística da personagem) e os trouxe de forma tão suave e justa ao romance que o rito (ou hino?) de passagem de Clarissa, sem a presença de uma delas, talvez comprometesse a poesia de uma prosa encorajada em prender nas cadeias limitadas do *verbum* o “minuto milagroso” de um raio de sol faiscante.

“[...] Não havia o inesperado e o milagre era o movimento revelado das coisas” (LISPECTOR, 1999, p. 24). A descoberta e fixação das “verdades” de uma jovem mulher têm em Clarice Lispector vias de acesso nada convencionais e contracorrentes rumo àquilo que Gilda de Mello e Souza identificou como uma “filosofia do instante” (apud SOUSA, 2013) atravessando seus romances inaugurais. *O lustre* e as “palpitações e espasmos” de Virgínia particularmente instigam o acompanhar de sensações evanescentes que, se por um lado tem no olhar e na imagem a sua base estruturante, por outro se manifestam num “código” e “método narrativo” acionando dois dispositivos fundamentais, o silêncio e o sublime, onde o primeiro estimula uma reação em cadeia para o segundo, repercutindo, no conjunto da obra, uma estética impressionista a serviço dos momentos (ina)preensíveis forjados nos mistérios interiores do humano.

Qualquer discurso é feito de escolhas, caminhos entre o dito e o não-dito. Entretanto, algumas formações discursivas exploram mais os seus sentidos nos intervalos entre as palavras, naquilo que não está escrito e exala significação. “O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar [...] Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). A linguagem em si, debatendo-se no dizer e não-dizer, inevitavelmente gera silêncios que são identificados no seu interior: o silêncio significante, ou, em alguns casos, *fundante* (fundador) de textos, princípio de todos os sentidos:

Segundo J. de Bourbon Busset (1984), o silêncio não é ausência de palavras; ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres. Ele é o tecido intersticial que põe em revelo os signos [...] O silêncio, diz o autor, é o “intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas: a espera, o mais rico e o mais frágil de todos os estados...”. O silêncio é “imanência”.

[...] Dessa concepção de silêncio, como condição de significação, resulta que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido [...]
 [...] ele [o silêncio] significa por si mesmo: “O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge” (M. Le Bot, 1984). (idem, p. 68-69).

Uma interessante metáfora para compreender o silêncio como movimento contínuo (e fugaz), sempre em relação à subjetividade, é empregada por Eni Puccinelli Orlandi em seu *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (2007, p. 33): “Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)”. A dimensão do silêncio que vamos privilegiar para compreender o fio estrutural do narrador n’*O lustre* é aquela que está na incompletude (precariedade) da linguagem relacionada à impossibilidade de pronunciar algo tão pleno de sentido, esvaindo-se (ou deixando marcas?) nos limites do discurso romanesco. Maria Lúcia Homem (2012) nos relembra que toda a literatura de Clarice Lispector é prenhe de “algo além do texto”, ou seja, as palavras e o jogo literário estabelecido entre elas extrapolam os significados “aparentes”, escorrem pelas beiradas dos enunciados e conduzem a um cerne mais profundo, essencial, a “coisa clariceana” perseguida à custa das errâncias do intraduzível e do inefável: “Esse algo que não se consegue dizer e, no entanto, se busca dizer é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do qual denominamos “silêncio”: a falta impulsionando a escrita” (p. 33). Em Lispector, sobretudo se pensarmos na forma onisciente que o narrador d’*O lustre* assume, os sentidos (remetendo ao plano das sensações) obtêm um encaixe linguístico na mobilidade dos sentidos (a compreensão das partes e do todo), alçando ao silêncio Virgínia nos seus movimentos físicos e psicológicos, da infância à vida adulta, trilhando uma trajetória impressionista também regida pelo aspecto temporal, fugidio e sugestivo: “Essa possibilidade de movimento, de deslocamento de palavras em presença e ausência, leva-nos a fazer um paralelo que mostra ao mesmo tempo uma relação fundamental entre a linguagem e o tempo” (ORLANDI, 2007, p. 25).

Do silêncio “entranhado nos poros” desse romance de Clarice sobrevém o sentimento (estética ou tema) do sublime no moderno e pós-moderno desenvolvido pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, que se baseia em definições anteriormente feitas por Burke e Kant acerca do conceito de sublime nas artes, todavia explora novas e importantes reflexões sobre o assunto. Na esteira do pensamento de Kant, segundo a qual as vanguardas engendram-se na experiência do sublime (numa apresentação negativa, aquela que fracassa ao representar

artisticamente o absoluto), Lyotard (1993, 1997) entende o sentimento produzido pelo sublime como algo “sem forma” que faz “alusão a um para além da experiência” efetiva (indeterminação), e a tal busca de uma perspectiva para além do conhecível já é detectável através de um “refinamento” atrelado a esse sentimento. “Penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso, e a lógica das vanguardas seus axiomas” (LYOTARD, 1993, p.21), servindo como aporte crítico e se concebendo como resposta do “[...] conflito entre as faculdades de um sujeito, a faculdade de conceber algo e a faculdade de ‘presentificar’ [apresentar] algo” (idem).

Este sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e de pressão, foi batizado ou rebatizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. Foi nesta palavra que se decidiu e se perdeu a sorte da poética clássica, sobre a arte, e que o romantismo, ou seja o modernismo, triunfou (idem, 1997, p.98).

Estética que se manifesta perante a presença do “inapresentável”, o sublime para Lyotard derivaria da “falha da imaginação” em apresentar um objeto sensível e ideias como a de infinito, totalidade absoluta ou simplicidade absoluta; tornando-se uma experiência de despojamento do eu, o sublime aborda a “matéria intratável” e, para tanto, muitas vezes trabalha na desconstrução das formas estabelecidas:

O sublime é outro sentimento. Ocorre quando, pelo contrário, a imaginação falha ao ‘presentificar’ um objeto que venha, nem que seja apenas em princípio, a entrar em concordância com um conceito. Temos a Ideia do mundo (a totalidade daquilo que é), mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele. Temos a Ideia de simples (o não decomponível), mas não podemos ilustrá-la através de um objeto sensível que disso seria um caso específico. Podemos conceber o absolutamente grande [infinito], o absolutamente poderoso, *mas qualquer ‘presentificação’ de um objeto destinado a ‘fazer ver’ essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos, ainda, como dolorosamente insuficiente*. Estas são ideias de que não há ‘presentificação’ possível, e portanto não fazem conhecer nada na realidade (a experiência), proíbem também a concordância livre das faculdades que produz o sentimento do belo, impedem a formação e a estabilização do gosto. Pode-se dizer que são ‘impresentificáveis’ (idem, p. 22, grifos nossos).

A imediaticidade, isto é, o tempo enquanto correlato ao conceito de sublime, reside no fato de que aquilo que é inexprimível, inapresentável, não se encontra num mundo além, porém no aqui e agora, tornando-se possível mediante a procura de combinações surpreendentes e efeitos (sensações) chocantes, intensos, para que assim aconteça algo, mesmo que esse algo seja “dolorosamente insuficiente”. O exemplo que Lyotard recupera da literatura em dois grandes escritores, Proust e Joyce, serve para distinguir, respectivamente, o que chama de sublime moderno e pós-moderno nas letras:

A obra de Proust e a de Joyce fazem, uma e outra, alusão a algo que não se deixa ‘presentificar’ [...] Em Proust, o que é elidido, como preço a pagar por essa alusão, é a identidade da consciência sujeita ao excesso do tempo. Mas em Joyce é a identidade da escrita que se torna vítima do excesso de livro ou de literatura. Proust alega o ‘impresentificável’ mediante uma língua intacta na sua sintaxe e no seu léxico e de uma escrita que, através de muitos dos seus operadores, pertence ainda ao gênero da narração romanesca. A instituição literária, tal como Proust a herda de Balzac ou de Flaubert, acha-se subvertida, é certo, visto que o herói já não é uma personagem, mas a consciência interior do tempo: e ainda porque a diacronia da diegese, maltratada por Flaubert, volta a ser posta em causa através da voz narrativa escolhida. No entanto, a unidade do livro, a odisséia dessa consciência, apesar de ser rejeitada de capítulo em capítulo, não é perturbada: a identidade da escrita consigo própria através do dédalo da interminável narração basta para conotar essa unidade que pode ser comparada à da *Fenomenologia do Espírito*. Joyce faz adivinhar o ‘impresentificável’ na sua própria escrita, no significante. A gama dos operadores narrativos, e até estilísticos, conhecidos é posta em jogo sem preocupação de se conservar a unidade de tudo, novos operadores são experimentados. A gramática e o vocabulário da língua literária já não são aceitos como dados, surgem antes como academicismos, rituais saídos de uma piedade (como dizia Nietzsche), que impedem o que o ‘impresentificável’ seja alegado (LYOTARD, 1993, p.25-26).

O sublime de Lispector n’*O lustre*, como procuraremos abordar agora, estaria mais alinhado ao sublime moderno de Proust na medida em que a escritora brasileira se utiliza do discursivo romanesco tradicional e por intermédio dele chega ao “inapresentável”. Importante compreender neste ponto que o silêncio e o sublime, embora possam ser vistos em alguns momentos como sinônimos, pois trabalham com tudo àquilo que transcende o empírico (a grandiosidade das coisas (im)passível de representação), nesta análise procurarão ser tratados em especificidade, mas sempre em “codependência”, mais ou menos na seguinte lógica do narrador: o silêncio é o movimento, as sendas, a(s) perspectiva(s) empregada pelo narrador, o meio pelo qual se deságua no sublime, a materialização do inexpressável.

As “indicações elementares” que nortearão a postura do narrador heterodiegético n’*O lustre* estão congregadas nos períodos iniciais, mais precisamente no primeiro, que não se abre num parágrafo, mas sugere antes pelo recuo um processo de continuidade, num “algo anterior” que o precede e deve ser assinalado graficamente no texto. Tais “pistas” de como agirá a voz narrativa, descrevendo enigmaticamente os traços da sua protagonista para depois começar a contar a história, não são tão explícitas como as deixadas em *Clarissa*, porém desvendando-as com o todo da narrativa descobrimos, lembrando um presságio, que tudo já estava anunciado desde o começo:

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que domirara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e

jamais perdera a magia – sustentava-a na sua *vaguidão insolúvel* como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perda (LISPECTOR, 1999, p. 9, grifos nossos).

Semelhante a um líquido que corre ou se expande, todavia na maior parte das vezes escorre (sombriamente) pelas mãos deste narrador, a escritura fluida do romance *O lustre* é característica consequente da onisciência seletiva múltipla abraçada pela voz narrativa, numa obra segmentada em oito capítulos não nomeados e que em mais de duzentas e cinquenta páginas se demorará em (des)velar as transformações da protagonista Virgínia. O segredo, acontecimento subtendido e nunca revelado aos leitores, parece contaminar os movimentos incessantes do narrador que, “temendo invadir e dissolver a sua imagem”, contorcerá todas as outras categorias ficcionais e disseminará textualmente uma “viscosidade discursiva”, resultado da resistência que essa “substância” (a personagem central) adquiriu (após o episódio do “afog...”) e que não se deixa desvendar. Ele (o mistério, o enigma em torno da figura feminina em metamorfose) “formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia”, e mesmo procurando ser decifrado pelo empenho do narrador, permanecerá intacto, preservado de uma invasão que certamente destruiria sua magnitude num lance de palavras. Sua “magia” continuará viva e brilhará à distância e o fascínio que dela emana será o sustentáculo que moverá esse narrador do silêncio na “vaguidão insolúvel”, derramando-se exaustiva e lentamente nos pensamentos, sensações e clarividências de Virgínia, ocupando-se, sobretudo, dessas instâncias interiores como vãs tentativas de desatar os nós que envolvem matéria tão imperscrutável. Os limites (e as elipses) perseguidas pelo narrador n’*O lustre*, “como a única realidade que para el[e] deveria ser a perda”, tornam-se registros impregnados de visualidade e sinestesias que tendem a sublimar o que existe de mais íntimo na protagonista e ao seu redor, e conseguem apreender esses instantes de perfeito êxtase e iluminação na insuficiência daquilo que o poder da linguagem ainda alcança.

Verdadeiro romance de personagem, *O lustre* concentra-se por excelência em Virgínia e todos os movimentos do narrador, direta ou indiretamente, têm relação com esta personagem e a aventura em descobrir e tingir com palavras o mais recôndito do eu feminino. Assim, dentro da estilística introspectiva e plástica de Clarice Lispector, o enredo é eminentemente secundário ao ponto de pairar no romance um “desapego ao episódio” (SALLES, 1946, p. 1), com cenas e acontecimentos que, a exceção do introito com os irmãos na ponte, são rarefeitos e desprovidos de significado relevante em si próprios no desencadear das ações, quanto muito servindo de elo ficcional ao acionar e repercutir nas camadas das vivências interiores, não destituindo totalmente, desta forma, o preceito romanesco da

verossimilhança. Enquanto *Clarissa* vem povoado de diálogos vibrantes e coloridos e de certa velocidade comandando a obra, *O lustre* comporta escassos e curtos diálogos durante toda a narração, reflexo incontroverso do alheamento e da aura incomunicável e estranha volitando entre as personagens; às vezes o narrador onisciente abre “pequenas fendas” na vagarosidade prosaica e constrói as falas das figuras com apenas uma frase objetiva e, quando foge à sua própria regra, nunca trai no conteúdo dos diálogos o princípio de evidenciar a perplexidade, incompreensão e mudez destes diante da vida. Seja na primeira parte (infância campesina) ou no segundo e mais extenso bloco da narrativa (idade adulta no ambiente urbano),

No “O Lustre”, a valorização do detalhe, dos ecos psicológicos dos fatos, dilui, inteiramente, as linhas mestras do romance e o leitor, desde logo, é forçado a não se preocupar com elas, por tê-las perdido de vista. Dá-se uma metamorfose na postura com que nos acercamos no livro e substituímos a pesquisa do puro episódico e a atenção pelo desenvolvimento de uma crise, específica do gênero, pelo interesse em relação às descobertas psicológicas particulares e a apreensões da realidade subjetiva e objetiva, específicas da poesia. A vida no casarão em Granja Quieta, os hábitos do pai e de Esmeralda, a figura da mãe, fastasmal e resignada, o jantar em casa de Irene, o conhecimento de Vicente, não têm valor episódico, nada significam em si mesmos senão como *flagrantes impressionistas de Virgínia* [...] (idem, grifos nossos).

O estatismo da história move a perspectiva narrativa em câmara de ritmo desacelerado e lentes densas e a falsa ideia do contínuo permeando a trama “[...] é imediatamente desmentida pela apresentação da série fragmentada de instantes que veiculam com força a impressão do descontínuo” (SOUSA, 2012, p. 210), disposto de forma tão meticulosa que muitas vezes, como o exemplo abaixo procura ilustrar, a passagem da focalização externa para a interna e o posterior movimento oscilatório, no vai e vem entre o que há fora e o que é de dentro da personagem, é realizada sutil e quase imperceptivelmente, procurando transmitir nessas percepções múltiplas que a dialética sujeito-espaco em Virgínia se resolve num compasso em uníssono, onde um se confunde no outro através de uma poética do olhar do narrador originária da protagonista feminina:

O orfeão da escola era ralo e trêmulo, Virgínia cantava de olhos entreabertos sem ouvir a própria voz, os dedos passeavam distraídos pela parede próxima. Sabia fingir um rosto concentrada enquanto se ausentava num instante. Às vezes a professora juntava-se ao coro vigorosa, ardente. E às vezes num fugaz momento que restava soando longamente no corpo as vozes uniam-se numa linha cheia e veloz, numa só vibração funda e tensa como se nascessem da caverna para a luz. Virgínia abria os olhos assombrada, o instante que se seguia era novo e eriçado, ela espiava o mundo de superfície lisa, o sol mais pálido e alegre, os vestidos das meninas com enfeites brancos, vermelhos, bocas abrindo úmidas, vacilando num hálito de luz. Aguçada como para surpreender todas as coisas na confissão daquele mesmo momento, ela dirigia a cabeça em um segundo, sem sinal anterior, para um móvel – para o interior da escola – para os pés das alunas... No céu, pela janela, nuvens brancas

desmanchavam-se, corriam soltas do azul quieto. A vidraça isolava-se da sala e do pátio, faiscando de luz cortante. Um cone de claridade iluminava um turbilhão de poeiras que dançavam alucinadamente lentas...Virgínia acordada no instante apressado voltava-se para trás, de leve para nada destruir, e sim, lá estava a ardósia metade ardendo viva sob a quentura do sol, metade frescamente negra...morta e sombria, um lago na floresta. Virgínia respirava, o rosto móvel, solto. Sem ver, podia no entanto surpreender o campo em sombra atrás da escola, as ervas longas vibrando nervosas e verdes ao vento. Um momento depois, numa queda minúscula e silenciosa, as coisas se precipitavam na sua verdadeira cor. A sala, o céu, as meninas, comunicavam-se entre si com distâncias já marcadas, cores e sons fixos – o deslizar de uma cena muitas vezes ensaiada, Virgínia compreendia desapontada que tudo fora visto há anos. Para de novo enxergar o que vira e que agora fugira como para sempre, tentava começar pelo fim da sensação: abria os olhos bem grandes de surpresa. Mas em vão: ela não erraria mais e veria apenas a realidade. Recolhia-se. Já agora o feixe de vozes separava-se em raios frágeis e estes quebravam-se um instante antes de atingir o centro dos sons; também as outras coisas já agora restavam frouxas e nada mais tocava no ponto vivo de si mesmo. Virgínia aquietava-se durante o resto da tarde, vaga, nevoenta, distante, levemente cansada como se na verdade tivesse acontecido alguma coisa. Havia dias assim, em que ela compreendia tão bem e via tanto que terminava numa embriaguez suave e tonta, quase ansiosa, como se suas percepções sem pensamentos arrastassem-na em brilhante e doce turbilhão para onde, para onde.

Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. Aos poucos sem palavras subcompreendia as coisas. Sem saber por quê, entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada. Desse tempo é que restaria algo de uma clareza indecifrável (LISPECTOR, 1999, p. 52-53).

Diante de uma narrativa “[...] em que o episódico não se pode desdobrar equilibrado e sucessivo porque deixou de ter medida e proporção” (SALLES, 1946, p. 1) e da “apreensão descontínua dos instantes” (SOUSA, 2012), o tempo cronológico é constantemente suspenso (para não dizer quase banido) em proveito da subjetividade psicológica e emocional de Virgínia, problematizando as anotações temporais dilatando-as o quanto possível na tarefa de “aprisionar” as variadas evanescências da personagem central. Se no romance *Clarissa* Erico Verissimo desenvolve uma estética impressionista na literatura beneficiando-se (também) da aplicação da simultaneidade temporal, em Clarice Lispector com *O lustre* o enfoque recai no imediatismo/instantaneismo, incidindo no(s) instante(s) verticalmente e deles extraindo o máximo de traços e formas antes que se perca. Semelhante a um discreto tufo de fumaça, surgindo e desaparecendo inesperadamente nos céus, uma clarividência de Virgínia desponta repentina e cabe ao narrador desdobrar nos silêncios da linguagem disponível os sentidos paradoxais e (in)transferíveis do excelso:

Mas com uma inexplicável certeza de perfeições, pensava que se pudesse atingir o além do céu então haveria um momento em que se tornaria claro que tudo era livre e que não se estava ligada fatalmente ao que existia. Não se precisaria respeitar o pai, sentir dor na perna machucada, alegrar-se com a alegria... Assustada, numa agitação que ataçava a sensibilidade da cabeça, ergueu-se e caminhou até a janela. Esse conhecimento sentia ela, escapava à realidade inegável porém era verdadeiro. Agora

tornava-se claro: era verdadeiro! tudo existia tão livre que ela poderia mesmo inverter a ordem de seus sentimentos, não ter medo da morte, temer a vida, desejar a fome, odiar as coisas felizes, rir-se da tranquilidade... Sim, bastaria um pequeno toque e numa coragem leve e fácil galgaria a inércia e reinventaria a vida instante por instante. Instante por instante! Tremiam nela pensamentos de vidro e sol. Eu posso renovar tudo com um gesto, sentia bravamente, úmida como uma coisa nascendo, mas confusamente sabia que esse pensamento era mais alto que a sua realização e nada fazia perplexa e serena, nenhum gesto. Então lentamente afundava na benéfica escuridão do desmaio e da renúncia alegre – alguns minutos decorriam, as moscas da manhã voavam pelo quarto, pousavam sobre seu corpo calmo e abandonavam-no para descansar sobre a vidraça seca e brilhante. Aos poucos voltou à realidade emergindo tranquila e fria da penumbra (LISPECTOR, 1999, p. 61).

Coletânea de sensações e impressões saturadas de um hermetismo fascinante, neste segundo livro de Clarice Lispector o emolduramento externo, descrevendo espaços rurais e citadinos, além de ambientes fechados, pinta genuínos quadros de paisagens e naturezas-mortas que exalam de suas cores indecisas, rudimentares e um tanto quanto apagadas um ar inconstante e indecifrável, e deles “[...] recebemos a imagem na retina, como um choque visual [e sinestésico]” (SALLES, 1946, p. 1), aderindo-se irrestrito às preocupações do narrador de produzir, pela prismática interna da(s) personagem(s), uma coleção de “telas profundas de sensações” estampadas por sentimentos confusos, estados de alma, epifanias desencontradas e percepções inexprimíveis. Juntos, os enfoques externos e internos contabilizam a *O lustre* a “transfiguração do prosaico e o clima de excepcionalidade” de que nos profere Salles (idem), isto é, a sublimação de Virgínia e de suas realidades. Valendo-se de longos conjuntos descritivos, em contraposição à *Clarissa*, em que frases curtas e períodos breves tendem a se somar numa composição impressionística, a voz narrativa d’*O lustre* reverte em escrita sublime o ordinário da vida rala e opaca de uma menina e depois mulher que se torna impossível para si e para os outros, e somente o consegue graças ao trabalho com esses “[...] expedientes reveladores de um clima de sensibilidade, exemplos de uma forma de incorporação da realidade, sensorial e direta, virgem e intuitiva, sem nenhuma redução intelectual e imaginativa” (idem), difundidos quase que harmoniosamente pelo romance, pois, ao abrir aleatório de uma página, possivelmente estaremos diante de uma momentânea “impressão sem pensamentos” (idem), pequena parte do mosaico ondulante que é Virgínia.

Observa-se, finalmente, em ambos os romances, que a onisciência empregada pelos respectivos autores adquire, em momentos pontuais, nuances aonde a figura do narrador cada vez mais vai se apagando dentro da história, como se a mesma fosse contada por si própria sem a intervenção de uma voz organizadora da ilusão ficcional. Como já mencionado antes, o narrador em *Clarissa* parte da onisciência até assumir na trama o que Norman Friedman (2002) classifica como modo câmera, a tentativa de eliminação mais radical da presença de

um autor por trás da narração e que normalmente acontece como técnica para se transmitir *flashes* de uma realidade arbitrária; no caso de Verissimo, captar e realçar as vozes díspares no furdunço da pensão de dona Zina. Com *O lustre*, vemos o narrador onisciente incorporar, na segunda parte da narrativa, a multi ou plurivocalização seletiva, e se até então estávamos lidando com o canto solitário de Virgínia na posse de um narrador devotado unicamente a ela, instaura-se de modo abrupto e intercalado uma “polifonia reduzida” a quatro vozes:

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase que inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

O quarteto d’*O lustre* é formado pelo discurso indireto-livre referente à protagonista e a alternância dele com o acompanhar de sequências externas, fluxos de consciência e monólogos interiores de Vicente, Daniel e Esmeralda, respectivamente conforme a ordem de aparição. Esfacelando ainda mais o decurso linear do enredo, a transição de ajustar a focalização para outras personagens tem como objetivo engendrar no romance *variações sobre o mesmo tema*, apreendendo a realidade construída por outros ângulos. Essa técnica impressionista concebida na pintura de Monet se eternizou na série de suas telas sobre a Catedral de Rouen, região histórica da Normandia, França, e consistia em pintar o mesmo motivo, no caso a monumental igreja francesa, em variados horários e com as mais diversas condições climáticas possíveis, buscando efeitos reveladores condicionados à incidência da luz do sol. A intenção em transferir para mais três personagens a perspectiva narrativa n’*O lustre* repousa em conhecer como elas percebem e encaram a realidade errante e sombria em que estão imersas; serão para a história “as verdades da Verdade” (MARTINS, 2003), ou seja, visões diferenciadas unidas em Virgínia não somente pelos vínculos amorosos e fraternos, mas principalmente pela procura que estão daquilo que rechaça a mera experiência/vivência (assinaladas pelo fracasso e morte) e ruma para um além (ainda desconhecido) repleto de sentidos e exaltações inalcançáveis, vislumbrados como numa noite escura intermitente por pontos de luz:

(Virgínia)

Via as estrelas duras e calmas, pensativa antes de dormir – refletia coisas tão altas que nem vivendo todas as vidas poderia realizar seu pensamento: Vicente era um homem; ele estava vivendo longe. Eu te sinto em alguma parte e não sei onde estás – conseguia ela pensar em palavras. Seu amor era tão fino que ela sorriu constrangida,

atravessada por uma frígida sensação de existir. Parecia-lhe extremamente estranho que nessa noite ela vivesse esse mesmo mundo, que não estivessem juntos e ela não visse o que ele fazia, tão mais forte que a distância era o seu pensamento de amor. [...] Como passara pelo que poderia ser sem conseguir tocá-lo... O que nele amava não se poderia realizar como uma estrela no peito – sentira tantas vezes o próprio coração como uma dura bolha de ar, como um cristal intraduzível. Sobretudo o que nele amava, tão pálido e malicioso, era de uma qualidade impossível, pungente como um agudo desejo ridículo; [...] eu o amo como ao que faz bem, ao que dá bem-estar mas não ao que está fora do corpo e que jamais o apaziguará e que se quer alcançar mesmo com a desilusão; meu coração não se inflama nesse amor, minha ternura mais íntima não se usa (LISPECTOR, 1999, p. 224-225).

(Vicente)

Não se sentia... Não se sentia seguro ao seu lado, receava sempre o que ela pudesse anunciar, acostumara-se a esperar de sua placidez alguma palavra incômoda. [...] Ela era alguma coisa a se olhar e a se dizer então: por Deus..., com um pouco de cólera. Nem pretenciosa como o irmão ela era. Nem bela como o irmão ela era. Na verdade, com surpresa, ela nada era. E deveria ter mudado exatamente porque ele a amara assim. Como parecia sonsa. Sim, sonsa e virtuosa. [...] Mas ela o olhara de um modo tão esquisito, tão límpido e estranho que ele silenciara um instante, surpreendido e pensativo reduzido a si mesmo com uma espécie de prazer e gratidão. Num tom de voz baixo e sereno murmurava então qualquer coisa que os reconduzia ao correr dos dias. Não, a culpa não era deles, não fora de Vera: por que é que a pessoa com quem se vive é a pessoa de quem se deve fugir? ele mentia exatamente a elas. Sentiu contra Virgínia a cólera de se amarem, inexplicavelmente, como um capricho, o ódio duro de estar preso a uma mulher que tudo faria para os dois serem felizes. Era ávido o impulso que o queimava, fazendo-o respirar no mais puro e suficiente da revolta. Fez mesmo um gesto com a mão nos cabelos apenas para acentuá-la e fazê-la viver também fora de si. Detestou-a por viverem de certo modo calmos os dois, odiando-a porque nem fora ela sequer quem o reduzira. Mas o mesmo instante de dureza trouxe em si um melancólico pensamento de tranquilidade. Passando e repassando dedos obstinados no delicado friso da cigarreira, cerrou um pouco os olhos e imaginou-se livre de Virgínia, apertou os lábios com falsa rispidez e falsa alegria tal a força sincera que experimentava – mas ser livre era amar de novo. Por que exigia ela menos do que ele podia dar? indagou renascendo e fugindo. E tão inutilmente misteriosa (p. 169-170).

(Daniel)

[...] O casarão perdera-se, ele andava. Cortou o caminho, atravessou a nova estrada, penetrou nas primeiras ruas de Brejo Alto. Na estreita travessa coberta de capim algumas galinhas ciscavam ao crepúsculo. Ele andava pisando a pedra seca. A rua escura em declive abriu-se para uma nesga de rio luminoso, incolor e frio; todo o lixo de Brejo Alto amontoava-se negro à sua margem; pôs as mãos nos bolsos, franziu os olhos como afrontado pela evidência das coisas. Estava agora num largo de muros altos, calmo e cheio de ar claro como o pátio de um convento. Àquela hora as janelas se fechavam, uma ou outra entreaberta mostrava no parapeito uma almofada não recolhida. Brejo Alto parecia construído de pedra pálida, ferro batido e madeira úmida. As casas inclinavam-se velhas e enegrecidas como depois de um incêndio, as ervas cresciam aos tufos nos telhados inclinados – ele prosseguiu, alisou os cabelos negros, finos e penteados, penetrou no centro comercial; das lojas ainda abertas vinha um sufocante cheiro de lugar sombrio onde andam baratas velhas, cinzentas e vagarosas, um cheiro de celeiro. Dos fios do telégrafo pediam trapos sujos e papéis. Viu a igreja. Com um movimento rápido tirou as mãos dos bolsos; penetrou na umidade penumbrosa pisando com pés cuidadosos e tranquilos as lajes de tijolo. Uma vela acesa ardia sob o altar de São Luís, magro e delicado (p. 208).

(Esmeralda)

Continha-se porém no seu último grau de força. E nessa noite ainda ela se perdeu. Olhava-se ao espelho; era ainda bem bonita com suas virgens rugas de esperança. No rosto imóvel o amarelado era doce como o de um fruto que quase se decompõe;

seus movimentos mantinham-se vivos a uma altura tensa que somente um desespero e uma ameaça diários conseguiriam criar. A vinda de Virgínia introduzira no casarão um pouco da vida invisível da caridade; sem sentir Esmeralda brilhava com mais aspereza no seu quarto; aguardava com novas reservas. E como se tivesse se excedido nesse novo hausto de perigo não pôde impedir o ímpeto do próprio corpo e saltou sobre o abismo, envelheceu como se já tivesse amado. Nessa mesma noite jantara com um apetite apreensivo e rira agitada mostrando os dentes alvos e pontiagudos. Virgínia aprovava-a. Daniel inesperadamente também fora amável, a mãe reclinava-se no encosto da cadeira com bem-estar, enquanto ela lhes explicava com um espírito penetrante e irônico pequenos fatos sem importância. Eles riam benevolentes, bebiam pequenos goles de um vinho velho que o pai trouxera de Brejo Alto. E embora não fosse isso jamais o que ela poderia esperar – não, por Deus! – ganhou em vida quase violenta, viveu horas de glória sombria, pesa de promessas. Os olhos radiantes brilhavam umidamente para o próprio corpo, tão para si mesma, os movimentos fáceis e áspersos – o que sucedia? ela se entregava. Despediram-se, foi dormir tão cansada que o corpo tombou amortecido no grande leito macio. Perguntava-se lentamente quase sem motivo: por que afinal? por quê? Como sufocasse, o rosto febril, tirou as roupas e pela primeira vez deitou-se nua. Adormeceu com um prazer de criança, despertando em rápidos e vagos momentos quase assustada, o coração batendo sem ritmo, o ser intumescido. Encolhia-se então sob os lençóis num frio que parecia vir das próprias entranhas, sob o tilintar furioso de uma lembrança indecifrável. Ao soar dos seres e das coisas que Deus abrisse seu coração, que lhe permitisse enxergar dentro de si e, o medo expulso, pudesse enfim dizer à morte, vivi (p. 230-231).

Em vista dessas considerações, podemos reconhecer que a manipulação literária do silêncio e do sublime, como movimento da linguagem e temática artística mais profundos, geram no romance *O lustre* um *impressionismo ontológico-existencial*, à custa de um narrador formado (ou dissolvido) na incompletude e fragmentarismo da modernidade em ruínas, e que insiste, na rotação do insondável, registrar sensivelmente a peregrinação física e interna de Virgínia e dos seus na busca do âmago da vida, encontrando na estética impressionista a chance de perenizar os suspiros inexpressíveis e a brevidade (mortalidade?) de todas as coisas e seres.

Sendo aquela que desenha com seus movimentos, ações e sentimentos o enredo das obras, a personagem de ficção é a força motriz de qualquer narrativa; não há como conceber um romance e compreender a mensagem fundamental de uma história sem passar, obrigatoriamente, pelo domínio das personagens e a performance ilustrada pelas mesmas na trama. Quando falamos em romances de pendor impressionista, a discussão também deve recair no seguinte questionamento decodificador: quais foram as estratégias, recursos e efeitos empregados pelos autores na gênese de seus “homo fictus” (CANDIDO, 1976) capazes de conferir ao todo das obras a ressonância de uma estética impressionista?

Existe certo consenso da crítica literária em sentenciar que no impressionismo literário a percepção (e interpretação) do indivíduo (as personagens) se dá de forma “fragmentada e

nuançada” (SANDANELLO, 2017), na busca fremente por uma “figuração”, cabendo aos escritores engendrar nos seres ficcionais traços e características que firmem “[...] através da desintegração do contorno e da diluição da forma em pinceladas [e palavras] impressivas, a frase: ‘Tudo que é sólido desmancha no ar’” (REIS, 1999, p. 20). Veremos que as personagens são projetadas a cumprir (corporificar) em suas trajetórias singulares a *filosofia do impressionismo*, configurando “uma nova forma de contemplar [e retratar] o homem” dentro da “cultura do instante” proposta por Kronegger (1973, apud SANDANELLO, 2014). Os temas da “transitoriedade da vida” e da “atomização do mundo” são peças-chave do impressionismo literário e sua postura e visão de mundo baseadas no relativismo e subjetivismo “[...] caracterizam a visão sintética impressionista do mundo. Nesta visão, tudo gira ao redor impressões sensíveis: as coisas se transformaram em efeitos de luz e cor e em formas quase tangíveis [...]” (idem, p. 156, tradução nossa). Assim, as personagens e o meio devem expressar uma realidade “[...] múltipla, turbilhonante, feita de poeira luminosa suspensa no vazio”, não representando apenas a vida individual, senão “[...] o tecido indistinto que forma a existência comum, se misturando [numa] quermesse de sensações” (ALBÉRÉS, 1962, apud SANDANELLO, 2014, p. 160, tradução nossa). O chamado *pontilhismo literário*, ou “pintura em palavras”, seria outra possibilidade do impressionismo se manifestar tanto nas figuras quanto nas descrições externas, “[...] captando a realidade não em estado de repouso, mas nas impressões e no conhecimento afetivo de aspectos e partes do real.” (COUTINHO, 1978, apud SANDANELLO, 2014, p. 162).

Recuperando o crítico francês Paul Truffau, Shapiro (2002) associa o impressionismo literário aos denominados romances de psicologia, sobretudo àqueles que surgem no final do século XIX e ao longo do XX, distinguindo personagens deslocadas e perturbadas, seres existenciais que, encarnando as incertezas do sujeito moderno, são acometidos pelas mais variadas angústias e sentimentos díspares. Ainda segundo o estudioso, a forma literária precisa ser reconstruída no anseio de transmitir essas percepções das personagens, como pudemos observar na construção dos narradores em *Clarissa* e *n’O lustre*. São características da estética impressionista na literatura “[...] a maneira de apresentar as experiências dos personagens, assim como o seu conteúdo emocional. Os momentos impressionistas – a perambulação, o encontro casual, a sensação, o clima, as horas de lazer, a fruição das artes – desempenham um papel vital na história” (p. 303). Também vimos rapidamente pelos dois romances analisados que o ambiente dessas narrativas impressionistas nunca será apenas um pano de fundo, mas um elemento que influencia o estado das personagens, e, a partir de agora, também buscaremos compreender mais em nossas leituras que

A natureza visível, em suas interações instáveis, ilimitadas, é uma metáfora grandiosa do instável e ilimitado no sentimento e pensamento do eu inconstante. Nada pode se igual à paisagem, com o seu aspecto multissensorial sobre o observador – seus ruídos, cores, odores, pressões, movimentos, texturas –, como um análogo do informe, fluido e emergente, o infinitamente sensível e responsivo na vida psíquica (idem, p. 307, grifos nossos).

A hipótese sobre a qual nos debruçaremos na análise das personagens protagonistas segue, mais ou menos, as mesmas orientações iniciais empreendidas nas ilações dos narradores, dada a ligação indissociável dessas categorias em *Clarissa* e *O lustre*: ambos os romances nos fornecem palavras-chave expressivas, metafóricas, do princípio composicional das personagens femininas. Explorar os significados guardados em cada vocábulo e os desdobramentos desses conceitos e ideias nas personagens e, conseqüentemente, em todo o clima romanesco, nos auxiliará a constatar que as figuras ficcionais de Clarissa e Virgínia, assim como seus respectivos narradores, são delineadas impressionisticamente por entre luzes e sombras.

Novamente virá das inspirações artísticas de Amaro o “molde” para se refletir como a protagonista Clarissa foi composta. Em um dos seus vários momentos de encantamento pela mocidade e “eterna graça” da sobrinha de dona Eufrásina, Amaro recupera um verso de John Keats, “A thing of beauty is a joy for ever” (“Uma coisa bela é uma alegria para sempre”) e por ele compreende que “[...] só na arte a beleza é imortal. [...] Na verdadeira arte nada morre” (VERISSIMO, 2005, p. 82). Seu espírito inquieto de poeta e músico o impele a refletir qual seria a melhor forma de perpetuar essa felicidade humana personificada: “Inspirado em Clarissa, há de compor ainda muitas *músicas frescas e alegres*. A canção do minuto claro. A rapariga ao sol. Menina e moça. *Uma suíte de cor e movimento* que há de se chamar: ‘Clarissa amanhece’” (p. 83, grifos nossos). Música e pintura, audição cruzando visão, eis os ingredientes que, transcriados, conceberão literariamente a jovem e luminosa primeira heroína de Erico Verissimo.

Suíte, termo originalmente francês (*suite*) que significa série, sucessão ou sequência, é uma composição musical que contempla um conjunto de peças ou fragmentos instrumentais independentes entre si, todavia compostos na mesma tonalidade, executados sucessivamente para, na progressão livre de um andamento após o outro, formarem o todo multifacetado desse gênero na música. As origens da suíte remontam às músicas de dança da Idade Média, associando duas ou mais danças de caráter contrastante entre si, e sua formação instrumental, como a conhecemos hoje, começa mesmo a ser desenvolvida na Alemanha e França do final

do século XVII e começo do XVIII, tendo como cultores barrocos principais Johann Sigismund Kusser (o inaugurador do gênero, em 1682), Johann Sebastian Bach, François Couperin, Jean-Philippe Rameau e Georg Friedrich Händel. Podendo ser vista como um subtipo (ou, às vezes, um trecho) de uma rapsódia, o surgimento da suíte nas orquestras somente foi possível pela “[...] imensa popularidade do *ballet* francês da segunda metade do século XVII, o qual deu origem à prática de extração de árias e de danças pertencentes a obras teatrais. Estas suítes podiam incluir andamentos de uma única obra ou de diversas desde que na mesma tonalidade” (MARTINS, s/p, 2019). A suíte é conhecida muitas vezes como “abertura”, e apesar do seu franco declínio no transcorrer do século XVIII em função do surgimento e sucesso das sonatas, renasce com força em meados do XIX em compositores neoclássicos imortais como Debussy, Tchaikovsky e Stravinsky: “Normalmente as suítes orquestrais apresentam um estrutura que inclui uma abertura francesa seguida de uma série de danças escolhidas livremente, mas apresentando a mesma tonalidade, incluindo danças populares da época, como o minuete, a bourrée ou a gavota” (idem).

O lustre, “romance-caverna” que tenta encerrar em suas “paredes de palavras” sensações voltáveis, parece fixar na imagem recorrente dos vaga-lumes a metáfora perfeita para o estabelecimento dos contornos e linhas da enigmática Virgínia. Mencionados onze vezes na narrativa em quatro momentos específicos, conseguimos depreender que este inseto, conhecido pela sua capacidade de produzir e emitir luz (fosforescência) visível em realce no período noturno, incorpora uma carga simbólica muito grande tanto para a personagem central quanto para a obra em sua totalidade. No *Diccionario de los Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 657, tradução nossa, grifos nossos), os vaga-lumes têm especial significado para os povos orientais, contudo o que mais nos chama a atenção é a simbologia dos sul-viatnamitas: “Entre os alpinistas do Vietnã do Sul, enquanto a aranha é uma forma de alma do homem comum, *a dos heróis imortais se manifesta com o aparecimento de um vaga-lume*”. Na cultura japonesa, os vaga-lumes representam expressivamente tudo que é efêmero e belo que muitas vezes foge aos olhos humanos, celebrando uma festa anual em homenagem a esses pequeninos e brilhantes insetos: “Naquele país milhares desses insetos vivem em verdadeiros refúgios florestais, gerando cenários belíssimos na sua temporada, entre os meses de maio e junho” (MATTOS, 2019, s/p). Os pirilampos, como também são conhecidos, pela capacidade quase “mágica” de transmitirem luz, estão envoltos por encantamentos e mistérios, inclusive conotando uma dimensão mística que conecta o homem à divindade superior. N’*O lustre*, através de um diálogo entre Virgínia e o irmão Daniel, “explica-se” os

segredos do vaga-lume, pisca-pisca silencioso que revela e esconde em meio às espessas sombras:

Uma vez porém — ela estava com o rosto inchado numa dor de dentes — eles tinham se debruçado na sacada do quarto de hóspedes e olhavam a noite. Lá embaixo a escuridão estendia-se uniforme e quando o vento soprava os arbustos pareciam mover-se num mar. Ondas fugitivas de vaga-lumes acendiam desfalecidas e se apagavam.

— Olhe, Daniel, dissera Virgínia, olhe o que eu vi: o vaga-lume desaparece.

Ele olhou-a, viu seu queixo inchado e vermelho através da luz triste do candeeiro pousado no quarto.

— Como?... perguntou sem prazer.

— Assim: quando a gente vê um vaga-lume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ela nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se assim: como é o vaga-lume? Responde-se: ele desaparece.

Daniel compreendeu e os dois permaneceram calados e satisfeitos. Ela bem sabia às vezes amarrar uma coisa pela mão distante da outra e fazê-las perplexas dançar, malucas, doces, arrastadas. Confiante e morna, ela prosseguiu:

— Você queria ser assim, menino?

— Assim como?

— Como o vaga-lume é para a gente... Sem ninguém saber como se é, está aparecendo ou desaparecendo, sem ninguém adivinhar, mas pensa que a gente não vive enquanto isso? vive, tendo história e tudo como o vagalume (LISPECTOR, 1999, p. 37-38, grifos nossos).

Munidos dessas importantes considerações, veremos comparativamente que o “milagre da vida” nas protagonistas de Erico Verissimo e Clarice Lispector acontece de forma inovadora e dialética entre si, respectivamente através da composição suíte e da metáfora-símbolo dos vaga-lumes, assimilados criativa e literariamente junto à *transcrição* da estética impressionista da pintura, posto que, semelhante aos traços frementes e mutáveis e aos pigmentos portadores das “sensações não-interpretadas” (SHAPIRO, 2002) dos pintores impressionistas, em ambos os romances as personagens são criadas e desenvolvidas no rastro de múltiplas e cambiantes impressões e sensações condicionadas aos efeitos das luzes, ângulos e cores dos momentos experimentados.

Clarissa, nome da personagem central e título da obra, nos dirá muito da presença e interferência da luz no roteiro inscrito pela mesma neste primeiro romance verissiano em que aparece. Variante do nome Clara (provém do adjetivo latino *clarus*), Clarissa significa brilhante, luminosa, pessoa iluminada, surgindo através da Ordem de Santa Clara, a forma feminina de vida religiosa que desponta no século XIII na cidade italiana de Assis. Desta forma, observaremos que a protagonista resguarda (e irradia) uma luz natural, solar e vibrante, consequência direta da transição da infância para a adolescência, abrindo-se às descobertas da cidade e ao começo de uma rica aprendizagem sobre a difícil e prazerosa arte de viver. Lagarta curiosa e entusiasmada a sair das bordas de sua crisálida, Clarissa terá seu livre voo

de borboleta contido pelas regras e imposições de sua tia Zina, lembrando a imagem de uma noviça enclausurada num convento sob as normas de sua superiora, porém nos limites fixados pela pensão e nos poucos momentos em que experimenta a urbe ou em episódios cotidianos de impasse, a menina-mulher revelará várias faces, as nuances multiformes de um retrato que vai sendo executado aos poucos, ao sabor dos diversos acontecimentos e na mutabilidade de suas sensações e sentimentos. “Em *Clarissa*, o espaço da cidade, cheio de desejos e projeções, está de alguma forma interdito e o deslocamento global da protagonista compõe um esquema espaço-tempo fechado circular, que aponta em uma única direção: a província. Clarissa vem e volta a Jacarecanga” (MINCHILLO, 2015, p. 74), e é praticamente apenas dentro desse “sentimento de prisão”, proporcionado pela casa de pensão e seus moradores, que Clarissa consegue despertar/transformar sua meninice em adolescência: “Tal será a vida na pensão da tia Zina, cujos aspectos, constituindo uma espécie de *plano giratório*, se vão apresentando aos olhos de Clarissa em *sucessivos quadros de lanterna mágica*” (GONÇALVES, 1947, p. 28, grifos nossos). Assim, a “sucessão de cromos” de que nos fala Verissimo (1976) se estenderá também ao acúmulo de variados retratos coloridos, flagrantes impressionistas que, justapostos, formam o quebra-cabeças chamado Clarissa.

Mesmo estando em ambiente urbano, Clarissa conserva fortes elos com o campo (sua província natal) ao ponto de seu processo de metamorfose estar intimamente relacionado aos elementos naturais da primavera, a estação do ano em que a história se desenrola, bem como a um clima diurno/vespertino permanente do começo ao fim, como se a trama acontecesse no agora e as variações da posição do sol, ao longo de um dia primaveril, representassem (refletissem) as fases de Clarissa, estimuladas pelos espaços em sua poesia plástico-pictórica. Um quadro de Santa Teresinha do Menino Jesus, santa de devoção de Clarissa, retratando a freira carmelita com um crucifixo pendendo rosas vermelhas, aparece cinco vezes no romance e conotaria um significado simbólico do(s) instante(s) único(s) de nossa protagonista: o desabrochar em flor de uma pequena alma em inocência ainda a ser preservada (ou prestes a ser perdida!), a esperança e felicidade puras personificadas, sofrendo influências do meio e sendo modulada a todo o momento. Observem, nos trechos a seguir, como as descrições onde figuram o quadro se tornam metáfora-síntese do que Clarissa vivencia: a personalidade “virgem”, ainda não “borrada” pela amizade com Dudu, graças ao controle da tia – “D. Eufrasina vai até a janela e abre-a de par em par. Clarissa fica olhando fixamente para a *imagem de santa Teresinha que pende da parede, numa moldura feita em casa*” (VERISSIMO, 2005, p. 32, grifos nossos); uma alegria genuína e fugaz, sem motivo aparente – “Mas não basta cantar. É preciso correr. Clarissa põe-se a correr ao redor do quarto. Ao

passar por perto da parede, beija, rápida, a imagem de santa Teresinha. Depois se detém junto da cômoda e esmigalha nos dentes uma rosa branca que pende do vaso de vidro azulado” (idem, p. 69); as inseguranças e incertezas após descobrir o “segredo terrível” de Ondina e Nestor – “Um vento quase gelado entra pela janela, inflando os estores, fazendo oscilar na parede a imagem de santa Teresinha, folhando em desordem as folhas final do missal, pondo arrepios na pele da gente” (p. 79); o desespero diante da iminência de uma “tragédia imaginada” – “Olhos pisados, vermelhos, lágrimas a escorrerem pelo rosto, Clarissa ajoelha ao pé da imagem de santa Teresinha. Na oleogravura envernizada, a santa sorri. – Santa Teresinha do Menino Jesus, por amor de Deus, me ajude” (p. 112); seu retorno (triste e feliz) à Jacarecanga:

A visão acorda em Amaro um desejo inopinado e estranho. Cauteloso como um ladrão, ele se aproxima do quarto de Clarissa.

A porta está entreaberta. Lá dentro da *penumbra suave* brilha a cama esmaltada de branco onde o travesseiro guarda ainda a forma duma cabeça. *Na parede reluz a imagem de santa Teresinha*. O espelho com seu *reflexo branco e frio* parece um fantasma à espreita... No meio do quarto, outra vez o vulto indeciso (p. 166, grifos nossos).

A partir de agora evidenciaremos algumas cenas e descrições expressivas, sempre montadas rapidamente e com certa independência entre si na pena do narrador, fragmentos em cor, movimento, luz e imprecisão de uma Clarissa que, a cada novo lance ou capítulo, excita a íris do leitor atento, movimentando em sua mente os diversos *flashes* que acompanham a formação de sua personalidade em plena transformação. Sob o olhar fotográfico de Amaro, temos logo no princípio uma “chapa” da personagem em comunhão com o jardim da pensão, ela desenhada como um nascer do sol tímido, em que os tons de verde predominante realçam uma imaturidade que esconde (ofusca), pelas sombras, um brilho maior a ser cantado mais adiante:

Clarissa passa pela sala, vestida de verde, boina branca na cabeça, pasta debaixo do braço. Vai rápida e silenciosa. O olhar de Amaro segue-a até a porta. [...]

Clarissa atravessa o jardim. Através da porta, Amaro vê a menina afastar-se... A relva dos canteiros ainda está úmida e reluzente do sereno da noite: a sombra da casa ainda não permitiu ao jardim a visita matinal do sol. As rosas mancham de vermelho e amarelo o muro caiado. Clarissa caminha por entre as flores, seu vestido se confunde, às vezes, com o verde dos canteiros. Sob a sola de suas sandálias range o areão do jardim (p. 23).

As ruas, motivo impressionista recorrente nos pintores desta corrente artística, aparecem com todo o seu dinamismo e modernidade no capítulo três, aos olhos de uma

Clarissa encantada: “O sol brilha, as casas estão encharcadas de luz, o vento boia nas árvores úmidas, a manhã cheira a sereno e a flor... As pedras do calçamento, as vidraças, os globos leitosos dos combustores, os automóveis que rodam nas ruas – tudo lampeja...” (p. 25). Interessante percebermos que em quase todos os cenários urbanos de Erico Verissimo neste romance a natureza nunca desaparece, pelo contrário, encontra-se interseccionada aos movimentos e imagens da cidade, o que nos sugere o processo dual de aprendizagem de Clarissa, como que conservando traços tipicamente campestres e aglutinando novas formas, características e modos cosmopolitas; uma breve parada da jovem na praça da República, ambiente totalmente arborizado que resguarda uma estátua, representaria bem o estilo de vida citadino, aos poucos invadindo e “esculpindo” sua subjetividade dividida entre o natural e o artificial: “Na praça, os jacarandás estão cobertos de flores roxas. Lá em cima, no topo do monumento, a imagem da República – uma mulher que tem na mão uma bandeira – faísca ao sol, recortando o seu perfil de ouro falso contra o azul puro do céu” (p. 26). Terminando esta sequência pelas ruas da Porto Alegre dos anos 30, não podemos deixar de transcrever o momento único em que nossa protagonista contempla uma vitrine, explosão de cores, formatos e texturas dos mais variados objetos, e vê sua imagem refletida (incorporada) ao(s) vidro(s), espelho(s) que expõe, na confusão (e diversão) do distorcido das partes do seu rosto e busto os contornos imprecisos e vagos de seu interior:

Clarissa para diante numa vitrina e vê, por trás do vidro liso e fino, um mundo de objetos coloridos: vasos de porcelana, pratos, xícaras, copos de cristal, e, bem no centro, um aquário bojudado de vidro branco, dentro do qual um peixinho dourado se move...

Que encanto! Se eu tivesse dinheiro...

Os olhos de Clarissa se agrandam. Agora ela percebe que o vidro da vitrina espelha o seu rosto moreno, em cujos lábios vermelhos e úmidos cintilam estrelinhas de sol. Dá um passo à retaguarda e mira-se no vidro com mais atenção. Um encantamento! Ela tem a impressão de que a sua imagem penetrou na vitrina, vaga e apagada como um fantasma, e como o aquário lhe fica à altura do peito, parece que o peixinho nada ao redor de seus seios: tudo assim engraçado e impossível como em certos sonhos confusos que a gente sonha... (p. 27).

O conhecimento do(s) novo(s) mundo(s) na temporada na pensão não trazem somente expectativas para um futuro cintilante e buquês de alegrias (embora seja essa a tônica pretendida por Verissimo), mas instantes de grande desilusão e tristeza que introduzem Clarissa às dores, injustiças e incompreensões da vida. “O rosto de Clarissa está agora sombreado por uma expressão de melancolia” (p. 49), isto é, nessas passagens em que a personagem se vê diante de situações desconcertantes e inesperadamente difíceis para o seu frágil eu, a pena-pincel transfere as sensações e sentimentos em quadros híbridos, retratos-

paisagens “borrados por sombras”. A reação inicial de recusa de Tonico, o menino doente, ao visitá-lo para brincar com histórias contadas faz

O coração de Clarissa começa[r] a bater com mais pressa. Ela sofre, está perturbada, os olhos úmidos de lágrimas. *Agora enxerga a paisagem através de um véu líquido. Tudo está esfumado e trêmulo. Os soldadinhos de Tonico se estendem numa fila sobre os braços da cadeira: o vento os vai fazendo cair um a um.* O menino doente cortou as pernas a todos os seus guerreiros, menos o oficial de dólmã vermelho, que tem a espada levantada, na atitude de quem comanda um assalto (p. 63, grifos nossos).

O fim trágico das aventuras e fantasias entre Clarissa e Tonico, culminando na queda do filho de dona Tatá da cadeira de rodas, “coincide” com um desolador e penumbroso final de tarde, no entre-lugar da casa vizinha à casa de pensão:

Tonico soluça baixinho. As lágrimas escorrem-lhe pelo rosto e pingam na camisa de xadrez.
Clarissa, a cabeça baixa, leva a mão aos olhos, onde as lágrimas lhe brotam, grossas, e abundantes.
Os olhos de d. Tatá, fitos nas pernas carnudas e roliças de Clarissa, têm uma fixidez e uma expressão de rancor que assustam.
Silenciosa e trêmula, Clarissa se afasta. Vai com um peso insuportável no coração. Dentro da casa da viúva agora a escuridão é maior. Os ratos se esgueiram pelos cantos, na sombra. O mesmo cheiro de hospital, de doença, de miséria. Gelada de susto, Clarissa atravessa o corredor e ganha a rua.
Mais alguns passos e está no jardim da casa.
Respira, mais desoprimida, olha com ternura para as margaridas cor de ouro, para os cravos, para os malmequerer, para as rosas e as glicínias. Parece que todas as flores se preparam para dormir.
Dentro da casa brilham luzes. Passam vultos negros no recorte da janela (p. 65).

No presente de aniversário de Clarissa, “[...] um pequeno aquário bojudo de cristal, dentro do qual se agita um peixinho dourado” (p. 122), dado por Amaro em toda a sua sensibilidade, recorta-se a melhor metáfora do princípio composicional impressionista desta personagem. Pirulito, o nome do peixe, vive preso em seu aquário, contudo não deixa de, nos seus revolteios e euforia cerceada, refletir pela luz que penetra nas águas, o “Dourado, alaranjado, prateado. Tem todas as cores...” (p. 123). Da mesma forma, “Esta é zona luminosa do mundo em que vive Clarissa como elemento que lhe é próprio e em que ela aparece contornada de um halo, como gênio cativo de cabelos irradiantes e olhos desejosos de refletirem toda a vida” (GONÇALVES, 1947, p. 31), a cada momento reluzindo pelo espaço pequenas fatias de um rico espectro de cores, prevalecendo tons e gradações das cores quentes, *dégradés* de amarelo, laranja e vermelho como sinal das paixões vividas em intensidade na juventude, mesclando otimismo, ludicidade, entusiasmo e a plenitude do ser

nessa fase passageira. O turbilhão incandescente que Clarissa percebe olhando de perto o aquário é a sua própria personalidade identificada na variação rápida das cores conformes as circunstâncias do meio (físico e emocional):

Clarissa senta-se de novo. Sobre uma coluna de madeira escura, a um canto da sala, *rebrilha o aquário. Pirulito está agitado. Será que a luz elétrica o assusta?* Clarissa acerca-se do vaso de cristal. Agora nota que a água está toda cheia de rebrilhos. *A janela, as lâmpadas, os móveis, tudo se reflete no vidro do aquário.* Clarissa aproxima os lábios da superfície da água (VERISSIMO, 2005, p. 124-125, grifos nossos).

No pontilhismo literário desenvolvido pelo escritor, acumulando e entremeando matizes de “tons e sobretons flutuantes” em pontos estratégicos na narração-descrição, concebe-se a iridescência da figura em aquarela de Clarissa, ao mesmo tempo captando e irradiando pela pensão as inúmeras e brilhantes cores de um arco-íris. Verdadeira “suíte cromática em tom maior”, a dançar despretensiosa e cativante a idade áurea, Clarissa inevitavelmente contrasta seus movimentos suaves e ternos com o “noturno peregrinante” de Amaro, o músico-bancário “delido na meia-luz crepuscular” (GONÇALVES, 1947): “No fundo do quadro [...] o seu bailado com um solilóquio [...] monótono, incolor [...] cuja tonalidade se casa com os aspectos que a vida vai oferecendo a Clarissa e ao qual se pode atribuir o sentido de resposta da experiência de Amaro à curiosidade encantada da adolescência” (idem, p. 33). Na comparação que Clarissa realiza entre sua amizade silenciosa com Pirulito e com Amaro percebemos que o homem de meia idade também vive fechado em seu “aquário”, a grande diferença é que a melancolia perene e irremediável dos anos e sonhos perdidos o faz “[...] cheio de sombra e de reflexos furtivos [...] rosto branco de sofrimento que a luz da lua torna ainda mais lívido” (VERISSIMO, 2005, p. 128). Assim, não apenas Amaro, mas “Todos os rostos [da pensão] lhe aparecem [ao leitor] apagados e vagos como se estivessem dentro dum aquário de água turva” (p. 164) servem de contraponto romanesco essencial na configuração da trama mas são propositadamente enevoados por Clarissa, o tema (retrato multifaces) principal.

A difícil conciliação em Clarissa do urbano e do rural e os trânsitos da protagonista (o antes e o depois da narrativa acontecem no campo) conseguem, através do empregado desta estética impressionista na personagem, colocar também em pauta a discussão das “[...] diferentes facetas desse complexo tempo-espacial campo-cidade, explorando matizes e limites entre o ímpeto moderno e a contenção conservadora, entre a força do passado e da tradição e as forças do futuro e da transformação” (MINCHILLO, 2015, p. 88), que, se por um lado

caracterizam as duas pontas pelas quais Clarissa constrói sua individualidade em câmbio, por outro esse “[...] *movimento indeciso* de vaivém [...] muito diz sobre os *impasses e vacilações frente ao processo modernizador, vivido como incompleto*, insatisfatório, nas sociedades capitalistas periféricas” (idem, grifos nossos).

A luz e energia vital de Clarissa, potências que impulsionam a composição impressionística desta personagem, n’*O lustre*, de Clarice Lispector, são operadas e reelaboradas em Virgínia para propósitos diversos dos almejados por Verissimo, poderíamos mesmo afirmar, objetivos ficcionais praticamente opostos, mas que dialogam dentro dos expedientes comuns que a estética impressionista lhes oferta. A personagem Clarissa é uma ode em louvor à vida (nascer do sol) e Virgínia, como veremos, proclama do início ao final um cântico lúgubre, personificando a morte (em todos os seus mistérios) como única e completa resposta a uma trajetória impossível, por isso as luzes que projetam sua tentativa de existência são penumbrosas (pôr do sol), sempre pintadas entre sombras e brumas, prevalecendo constante no romance uma atmosfera crepuscular/noturna de inverno (a estação é referida nos dois blocos da narrativa, tanto na infância campesina quanto nas experiências urbanas em idade adulta), correlacionadas às suas tristezas, silêncios e incompreensões que, semelhante aos vaga-lumes de Granja Quieta, abrião através de sensações, impressões e instantes epifânicos “pontos lívidos na penumbra” (LISPECTOR, 1999), “verdades” escondidas em formato de luzes pequenas e fracas cristalizando-se pelas palavras, dando-nos, assim, o vislumbre das frações que montam o complexo mosaico maior dessa personagem clariceana.

Desde o início da história já se torna possível compreender os espaços como portadores das imprecisões e inconstâncias do caráter e individualidade da protagonista Virgínia: “Aquele terra além das árvores, castradas nos brotos pela queimada, *seria vista da mole neblina, enegrecida e difícil como através de um passado* – via ela agora quieta e inexpressiva como sem memória” (idem, p. 11-12, grifos nossos), e a integração de Virgínia com esse ambiente rural cheio de incógnitas na cena seguinte nos dá um primeiro retrato dessa personagem ainda criança, porém ali estarão contidas as chaves de leitura de nossa protagonista que se perpetuarão por toda a trama - a indefinição e a vaguidade que, em alguns momentos preciosos, se deixa iluminar e contemplar brevemente:

A manhã extasiada e fraca ia se propagando numa notícia. Virgínia erguia-se, metia-se no curto vestido, empurrava as altas janelas do quarto, *a névoa penetrava lenta e opressa*; ela mergulhava a cabeça, o rosto doce como o de um animal que come na mão. O nariz movia-se úmido, a face fria afinada em claridade adiantava-se num impulso tateante, livre e assustado. Enxergava apenas um ou outro ferro da grade do

jardim. O arame farpado apontava seco de dentro da bruma gelada; as árvores emergiam negras, de raízes ocultas. Ela abria grandes olhos. Lá estava a pedra escorrendo em orvalho. *E depois do jardim a terra sumindo bruscamente. Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto. Mesmo o mato descuidado distanciava-se pálido e quieto e em vão Virgínia buscava na sua imobilidade a linha familiar*; os gravetos soltos sob a janela, perto do arco decadente da entrada, jaziam nítidos e sem vida. *Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. Daí a instantes as névoas sumiam com uma rapidez de sonho disperso e todo o jardim, o casarão, a planície, a mataria rebrilhavam emitindo pequenos sons finos, quebradiços, ainda cansados*. Um frio inteligente, lícido e seco percorria o jardim, insuflava-se na carne do corpo. Um grito de café fresco subia da cozinha misturado ao cheiro suave e ofegante de capim molhado. O coração batia num alvoroço doloroso e úmido como se fosse atravessado por um desejo impossível. E a vida do dia começava perplexa. A face tenra e gelada como de uma lebre, os lábios duros de frio, Virgínia continuava num vago segundo à janela escutando com algum ponto de seu corpo o espaço adiante (idem, p. 15-16, grifos nossos).

O funcionamento dessa dinâmica personagem-espaco, presente também em *Clarissa*, é explicado pelo próprio narrador lispectoriano no importante trecho abaixo, e, assim como acontece com a protagonista verissiana, a ligação entre Virgínia e o campo ecoará forte n’*O lustre* na segunda parte da narrativa, como se estivesse “reclamando” o seu devido e decisivo lugar na formação e metamorfose daquela mulher: “Mas de um momento para outro, sem nenhum aviso, ela estremecia delicadamente recolhendo de uma só vez os movimentos contidos nas coisas ao seu redor. Instantaneamente transmitia seus próprios movimentos para o exterior em mistura com a carga recebida” (idem, p. 24-25). Observem como as ruas d’*O lustre*, seja no vilarejo de Brejo Alto ou posteriormente na cidade grande, assim como acontece no primeiro romance de Erico Verissimo, são canais, prolongamentos do mais íntimo e secreto das personagens, e no caso de Virgínia revelarão, primeiramente, suas buscas incertas, tateantes e inconclusivas sobre si mesma, e, num segundo momento, a agitação desoladora ao constatar nos seus (des)encontros interpessoais a inadaptação ao cenário urbano sinestésico de imagens e sons vertiginosos e fugazes, perpetuando a solidão e silêncio que a acompanhavam desde Granja Quieta:

As ruas apertadas desciam ou subiam ligeiramente com eles. Entre as pedras a Prefeitura esquecera ervas. As coisas em certo momento ficaram intensamente de alguma cor imprecisa, talvez azulada sem que o ar que as banhava de tom e transparência parecesse existir e tocá-las. Os braços eram translúcidos e esgazeados, o rosto vago e suavemente desperto. As casas baixas prendiam-se diretamente à calçada, pegadas umas às outras, com pequenas varandas de ferro sem saliência. Os sobrados cor-de-rosa eram largos e chatos, os vidros coloridos. [...] Através da bruma fina do parque os postes já acendiam luzes redondas, amarelas e assustadas (idem, p. 30).

As construções haviam-se coberto de sombras, de largas manchas irrevogáveis – viu atravessando a rua deserta. Um puro cheiro de cal, ângulos, cimento e frio nascia dos destroços onde rebrilhava, o silêncio de alguma lasca e pedra. Aspirou com

prazer a neblina que parecia subir da construção úmida e continuou num impulso controlado que a levaria para o jantar mas que poderia conduzi-la para a frente... como sem fim dentro do ônibus luminoso e sacolejante onde ela se instara com seu vestido branco e flores resistentes [...] num movimento de vida e confusão as flores ligavam-se ao cheiro morto das construções, à vaga tarde perdida, triste ou alegre? ao impulso que a soprara com esperança para o jantar, às construções silenciosas... misturando-se a tudo aquilo a que ela dizia: sim! sim! quase irritada e ela concordou intensamente com o momento; sim, ela concordava num relance e com uma sagacidade de fogo de artifício compreendia a luz amarela e densa que vinha dos postes tremendo em finos raios dentro da meia escuridão ruidosa da noite; sentia atrás das tenras luzes, atravessando-as, os sonos doces e levemente agudos das rodas dos carros e das conversas apressadas, um quase grito elevando-se e dando rápido silêncio ao murmúrio as lajes do passeio brilhando como se acabasse de chover e sobretudo de longe, como trazida por um largo vento livre, *a percepção emocionante quase dolorosa e muda de que a cidade se prolongava para além da rua, ligava-se ao resto, era grande, vivendo rapidamente, superficialmente. Sem esforço transformava o andar em alguma coisa que significava alcançar* [...] (idem, p. 78-79, grifos nossos).

Apropriando-nos da crítica de Salles (1946, p. 1), segundo a qual “A história se secciona em mergulhos e em afloramentos nas coisas e na alma de Virgínia e perde a organicidade transformando-se numa “feérie” de descobertas”, poderemos compreender que “[...] o prazer físico da expressão cada vez mais direta e autêntica, numa embriaguez de palavras cheias de cor, de movimento, de estremecimento da própria vida” estaria intimamente relacionado ao episódio de Virgínia ter um dos seus olhos picados por uma aranha. Antes de adentrarmos neste mistério em si, precisamos recuar algumas páginas e perceber que o lustre, o objeto que dá nome ao romance, é expressivamente comparado a uma aranha nas descrições iniciais sob o olhar veloz de Virgínia, ou seja, entrevemos aqui uma conexão simbólica muito importante que, para além dos enigmas sem resposta deste romance, auxiliam-nos a compreender o impressionismo latente nesta personagem: “[...] A sala cheia de pontos neutros. [...] *Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha encandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível.* Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance — *o lustre se espargia em crisântemos e alegria*” (LISPECTOR, 1999, p. 15, grifos nossos). O formato dos lustres tradicionais, em toda a sua exuberância e rebuscamento, remetem muito às pernas e à arquitetura das teias de uma aranha. Voltando, respectivamente, ao momento em que Virgínia percebe ter sido picada e às repercussões do fato

O olho com que ela espiara as aranhas doía. Durante dias lacrimejava torto, caído e de manhã ela não podia abri-lo até que o calor do sol e de seus próprios movimentos acordava-o. Inchou depois, insensível e sem sangue. *Quando tudo passou, já não era o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e vivo, mais lento e úmido, mais amortecido que o outro. E se escondia com uma mão o olho são, via as coisas*

separadas dos lugares que pousavam, soltas no espaço como numa assombração (idem, p.33-34, grifos nossos).

Desde o olhar para as aranhas negras de Daniel seus olhos eram um pouco vesgos, davam um rápido tom de erro e mobilidade a seu rosto onde algum traço indefinível parecia vacilar quase se transformando – sua face por vezes lembrava uma imagem refletida na água (p. 76-77).

Dentre os vários significados simbólicos que Chevalier e Gheerbrant (1986) compilam do animal aranha, destacam-se aqueles que a sugerem como artesã da teia do mundo, a detentora do poder de adivinhar os segredos do passado e do presente, simbolizando, portanto, um grau de superioridade na iniciação das zonas interiores, levando o homem a adentrar mais profundamente em suas potências intuitivas e meditativas, tornando-se também aquela que abre as portas psíquicas, sobretudo ao narcisismo e à absorção do ser por si mesmo. Parece que ao ser picada no olho pela aranha do irmão, Virgínia adquire (ou melhor, aprofunda) uma nova percepção do eu e da realidade, recaindo em si um novo olhar e sentir pela vida, como se no olho caído estivessem as premissas reveladoras de um mundo assombrado repleto de crisântemos (morte) e minúsculas alegrias (os êxtases das sensações evanescentes). Destarte, podemos interpretar que pela aranha Virgínia, que já estava assinalada pelo segredo da morte, desliza na narrativa lançando seus olhares e sentidos em perspectivas desconhecidas e estranhas pelas quais se deixa conduzir e que a possibilitam uma incessante procura de si mesma através da mediação com o mundo.

Entrelaçam-se, assim, os símbolos lustre, aranha e vaga-lume na formação da personagem, posto que o esfíngico objeto reaparece ao fim para que compreendamos que Virgínia, sem plumas para levantar voos altos e brilhar radiante, conseguiu em instantes curtos cintilar vaga luminosidade, aparecendo e desaparecendo em meio a escuridão de uma vida imóvel (paradoxalmente no trânsito entre o campo e a cidade), pirilampo solitário na noite, lustre místico flutuando nas sombras e retendo para si luzes frágeis e falhas. Como diante de um espelho, Virgínia

Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre. Sem se compreender, apagando minuciosamente o cigarro com o duro salto do sapato, como se através dele estivesse sentindo o calor da cinza no calcanhar, a confusa impressão voltava. De que ela afinal vivera, mesmo intata pelos acontecimentos, de que tivera algum instante cheio de sentido [...] (p. 255).

Cores frias e translúcidas (“[...] a extensão arroxeadada do campo, o azul negro das matas, a secura imóvel dos galhos” [p.38]) emaranham-se à força insone e à opalescência do “instante faiscante e gelado” (p. 93) na personagem Virgínia em eventos e situações precedidos ou sucedidos pelas marcantes sensações, pensamentos e clarividências e servem também como valorosos exemplos do seu deixar-se ver por entre as “brumas doces e extraordinárias”, dentro da aura de incenso que a encobre, mostrando traços, contornos e reflexos, ao mesmo tempo irisados e incolores, constituintes de sua personalidade em mutação.

Após “pensamentos tão adelgaçados” e intraduzíveis seguia-se uma espécie de apagamento da consciência de Virgínia e “De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e como que se quebrava, interrompiam-se num desmaio” (p. 40), como se a intensidade da luz das descobertas não fosse suportada por seu débil corpo e fisicamente este reagisse semelhante ao vaga-lume, piscando em tonturas que a levavam a desmaiar e cair novamente em trevas. Entretanto, o pequeno e brusco intervalo entre o desmaiar e recobrar os sentidos não é desprovido totalmente de sensações, pelo contrário, nesses interstícios revelam-se algumas características da personagem que facilmente associamos ao impressionismo literário, remetendo-nos aos planos auditivo, tátil e visual que nos encaminham a sentenças aforísticas que se comportam como “refrãos insistentes” do eu em diferentes etapas e fases do texto:

Na verdade jamais sofrera. As vertigens surgiam no entanto, embora raras. Num relance o chão ameaça subir até seus joelhos, sem violência, sem pressa. Ela o esperava quieta mas antes que pudesse compreender, o solo já descera até onde não o poderia enxergar caindo no fundo de um abismo, *longe como uma pedra lançada do alto-mar. Seus pés dissolviam-se em ar* e o espaço era atravessado por fios luminosos, por um som frio e nervoso como o vento escapando violento por uma fresta. Depois grande calma envolvia o mundo leve. E depois não havia mundo. E depois, numa redução final e fresca, não havia ela. *Só ar sem força e sem cor.* Ela pensava numa longa linha trêmula – estou desmaiando. Nascia uma pausa sem cor, sem luz, sem força, ela esperava. O fim da pausa encontrava-a abandonada no chão, o vento claro penetrando pela janela imóvel, o sol manchando seus pés. E aquele silêncio sem peso, zumbido e sorridente de tarde de verão no campo. Ela se erguia do chão, *vagamente ia tomando forma*, tudo esperava ao redor mansamente inorgânico; depois andava e continuava viver, passando horas e horas a desenhar linhas retas sem auxílio de réguas, só com o peso da mão, às vezes como só com o impulso do pensamento; *consequia aos poucos traçar linhas puras e rasas*, profundamente divertida. Era um trabalho tão refrescante, tão sério; deixava o rosto liso e os olhos abertos (p. 40-41, grifos nossos).

No exercício constante de se contemplar no espelho, portal onde consegue pelos reflexos tênues a “materialização” visual do seu interior impalpável, fica mais distinguível o

“princípio fosforescente” na composição de Virgínia, ou seja, a própria personagem produz e emite luz fria, porém muita fraca, desnudando rapidamente alguns de seus traços, e, como Clarissa, vê nas imagens refletidas uma oportunidade de autoconhecimento no processo de aprendizagem percorrido. Notem em três momentos distintos que, apesar do tom menor, fechado e melancólico predominar nas descrições, o “esboço” ofertado pelo espelho, mesmo que incompleto e instável, é também fonte de glória, poder e intensidade:

[...] Vestia uma roupa seca, alisava os cabelos molhados e escorridos, cuidando de si com seriedade. Sua imagem refletia-se no velho espelho amarelado entre as sombras do quarto de hóspedes e lá estava ela hesitante e úmida como a claridade de uma chuvosa madrugada de viagem. O rosto branco vagando sobre a grossa blusa era estranho e jovem, seus olhos escondiam-se em cálida luz e os lábios respiravam calmos, inocentes. Alguma coisa nela fulgurava docemente em glória de ignorância como num deus de coração exposto, havia na sua existência o além do martírio mas ela não fora martirizada, ela fora muitas vezes criada. Olhava-se quietamente ouvindo a chuva tombar num só cântico. Lá estava ela vacilante como leves chamas lentas, os contornos em sombra e luz animando o espelho (p. 51).

Assim pois lá estava ela. O rosto um instante como eterno, a carne piedosamente mortal. Lá estava ela, pois, os olhos inocentes espiando de dentro da própria degradação. E enquanto isso seria inútil deter o que sucedia ao redor. E dentro dela seria inútil tentar acordar a compreensão de seu corpo vivendo na tarde longamente tensa. Jamais saberia repetir o que pensava e o que sentia ocorria-lhe evanescente, leve e brilhante, tão imaterial e fugaz que ela não poderia parar em algum pensamento. Surpreendida, intimidada com sua própria ignorância ao lado de uma certeza imóvel, ela pairava um instante, interrompia o movimento de sua vida e olhava-se no espelho: aquela figura exprimindo alguma coisa sem riso angustiosamente muda e tão em si mesma que o seu sentido jamais poderia ser captado. Concordava com aquele profundo corpo em sombras, com seu sorriso calado, a vida como nascendo dessa confusão. Agora parecia ainda mais ardente a sua licença consigo mesma como se ela admitisse também o próprio futuro. E ela... mas sim, sim, ela via o futuro... sim, num relance feito de olhar e ouvir, num puro instante o futuro inteiro... Embora só soubesse que via e não o que via, assim como só saberia dizer sobre o azul: vi azul, e nada mais... Com as sobrancelhas erguidas ela aguardava a tímida anunciação. O que existira na sua vida era um poder indistinto e infinito, realmente infinito e esgazeado. Mas nunca poderia ter demonstrado a existência daquele poder como seria difícil provar que tinha vontade de continuar, que a cor da rosa lhe agradava, que sentia força, que estava ligada à pedra do jardim. O que existia na sua vida, intocado e jamais vivido, erguera-a pelo mundo como bolha que sobe (p. 68-69).

Lavou o rosto, os pés, as mãos, passou iodo nos arranhões do corpo. Umedeceu os cabelos, penteou-os procurando alisá-los, ainda a instantes uma espécie de pequeno soluço como reminiscência. Olhou-se ao espelho – sob a luz obscura e tonta o rosto parecia grande, fresco, desabrochado e brilhante, os olhos escuros eram úmidos e intensos, ela lembrava uma monstruosa flor aberta n’água – desceu as escadas sentindo-se extraordinariamente jovem e trêmula (p. 248).

Os sonhos são muitas vezes para Virgínia a entrada em universos possíveis, fazendo-a desfrutar e viver o que a realidade cotidiana insiste em negá-la. A sequência onírico-insólita que será transcrita a seguir, abarcando o deambular do sonho e da vigília, reforça a “atmosfera

de claros e escuros” de que nos fala Sousa (2012) e o “sismógrafo sensível” (SALLES, 1946) que se tornou Virgínia por todo o romance, e, unida à capa da edição comemorativa d’*O lustre* pelo centenário de nascimento de Clarice Lispector em 2020, que escolhe como ilustração um recorte de detalhes da pintura *Escuridão e luz: centro da vida* (1975) da própria Clarice, nos possibilita apreciar, no entrecruzamento de cores violentas (reais) e palavras inefáveis, o grito mudo que Virgínia dispara, a todo o momento, contra o mundo, “[...] porque nesse[s] único[s] instante[s] para sempre ele [nós] a ganhara[mos] e a perdia[mos]” (LISPECTOR, 1999, p. 262), coração em chamas frígidas exposto (rasgado) em explosão (i)mortal e silenciosa.

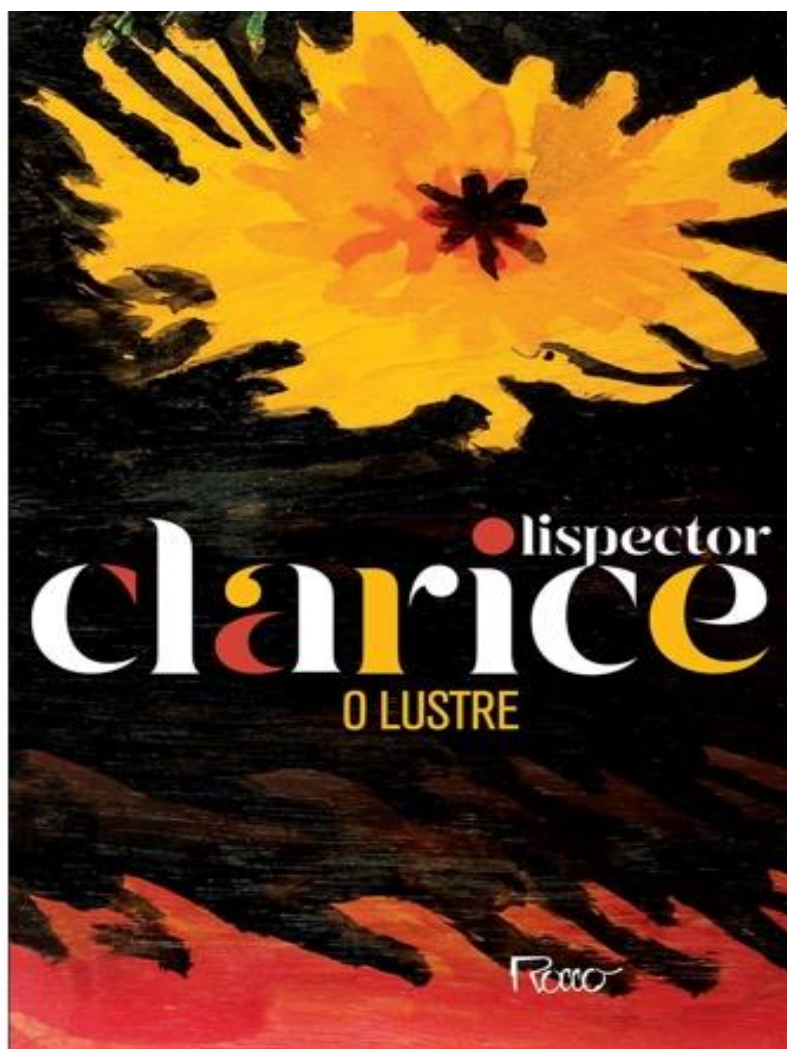


Figura 13: Capa da nova edição do romance *O lustre*.
Fonte: Rocco.

Mas a noite era longa como uma vida que vacila. Adormeceu porque alguma coisa jamais seria alcançada de olhos abertos. Sonhou que estava deitada no campo, a pele sob o vento sentindo um prazer prolongado, alto rosado, profundamente difuso, um

gosto vagaroso no corpo sem força como se vivesse exatamente o instante que se formava e fenecia, que se formava... fenecia, que se formava... fenecia, inspirando e expirando, marcando o tempo o pulsar claro, cheio e fresco do coração. No sonho possuía com largueza o que, estando acordada, seria uma sensação esgarçada e imponderável, tendo que vencer tantas impossibilidades que surgiria apenas em pressentimento, em algum esquecimento, num silêncio, quase o ar ao seu redor. O que ela sonhava tão grande na noite, seria durante o dia apenas o palpitar de uma formiga no campo. Dormia, a cabeça afundada no travesseiro; e de seu abandono de lábios pálidos emergia um rosto de menina, os traços vagos e agudos como o som de um pequeno clarim na distância límpida.

De madrugada abriu os olhos como se o acordar estivesse se formando lentamente dentro dela sem o seu conhecimento e então desabrochasse maduro, perfeito e incompreensível. Viu ao seu redor o quarto nascendo das trevas em silêncio. Soprava uma fria brisa. Afastou os lençóis com as pernas, sem impaciência, num movimento tão cheio e equilibrado que esgotava o motivo de ser dos membros. O aposento flutuava na meia luz e as sombras geladas aprofundavam seus contornos, distanciavam as paredes brancas velando-as numa confusão que prometia um nevoento abismo atrás de si. Caminhou descalça para a janela, ergueu os vidros e uma frescura repousada tocou em todo seu corpo como se não houvesse a curta e grossa camisa. Embaixo, no vago e adormecido jardim, cada talo emergia de um halo fumaça fria e esbranquiçada. Ela atentava no silêncio da manhã como se escutasse dentro de si a ressurreição de um símbolo (p. 233-234).

Vida e morte, felicidade e tristeza, campo e cidade, música e silêncio, esperança e desilusão, frescor e cansaço, luzes e trevas, muito mais do que simplesmente temas ficcionais, são em *Clarissa* e n’*O lustre* dicotomias internas (estruturadoras de cada romance visto separadamente) que, no trabalho comparado entre as obras, traçam um contraponto maior e instigante sobre a presença da estética impressionista na literatura brasileira produzida no começo do século XX. O confronto entre Erico Verissimo e Clarice Lispector se fez propositadamente na intenção de constatar que o impressionismo, através da análise das categorias narrador e personagem, não se tornou na literatura uma corrente estanque e unívoca, produzindo romances direcionados a um modelo preestabelecido pelos cânones, mas uma manifestação bastante maleável, rica e plural aclimatada aos estilos e anseios de escritores diferentes. Se “Clarissa é música e é poesia, menina e moça – olhos abertos para o mistério da vida, alma que amanhece” (VERISSIMO, 2005, p. 82) e sua “hora rútila” certamente também passará, “Virgínia era sempre Virgínia [...] aquela indecisão no rosto como se pudesse ser assustada; quase com emoção como se fizesse um retrato antigo” (LISPECTOR, 1999, p. 172), todavia ambas se “fazem irmãs” pelo impulso impressionista de seus criadores as “eternizando no instante” e na moderna narrativa brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Será que cheguei ao fim de todos os caminhos
 E só resta a possibilidade de permanecer?
 Será a Verdade apenas um incentivo à caminhada
 Ou será ela a própria caminhada?
 Terão mentido os que surgiram da treva e gritaram — Espírito!
 E gritaram — Coragem!
 Rasgarei as mãos nas pedras da enorme muralha
 Que fecha tudo à libertação?
 Lançarei meu corpo à vala comum dos falidos
 Ou cairei lutando contra o impossível que antolha-me os passos
 Apenas pela glória de tombar lutando?

Será que eu cheguei ao fim de todos os caminhos...
 Ao fim de todos os caminhos?
 (Vinícius de Moraes, “Fim”, In *Poesias Avulsas*)

As derradeiras linhas deste trabalho, transpirando a sensação de “dever cumprido”, antes que reconstruir em síntese o percurso investigativo, as hipóteses, os alicerces teóricos e os resultados alcançados, perguntam a si mesma inquieta, assim como fez o eu-lírico de Vinícius de Moraes: “Será que eu cheguei ao fim de todos os caminhos.../Ao fim de todos os caminhos?” A resposta vem pronta: Não! Absolutamente não!

As “Verdades” desta tese de doutoramento, comprovar a existência de uma estética impressionista perpassando os romances *Clarissa*, de Erico Verissimo, e *O lustre*, de Clarice Lispector, que, ao mesmo tempo, se comportam como *Bildungsromane* modernos líricos, passam pela compreensão de que, mesmo estando diante de um estudo acadêmico que se fez amplo e se propôs como leituras comparadas válidas, permanecem lacunas no meio do caminho que nos impedem, conscientes de nossa tarefa incansável como estudiosos da palavra artística, de colocar um ponto final decisivo numa discussão que certamente poderá ser fomentada sob outros vieses e perspectivas analíticas.

A arte impressionista, movimento revolucionário cujo real sentido foi ignorado ou mal compreendido por anos, representa, nas considerações de Reis (1999, p. 22), a “intuição símica”, antessala das grandes vanguardas e correntes modernas que eclodiriam no século XX: “No seu tempo, apresentou-se como se fosse desprovida de conteúdos éticos e sócio-políticos. No entanto, a arte impressionista foi conspiradora contra a ordem estabelecida, uma rebelião viva, disfarçada na sutileza poética da expressão”, deixando implícita uma nova maneira de ver e compreender a linguagem, muito além das meras aparências ao abordar no *ethos* da forma, em traços fragmentados e cores vacilantes, a desintegração do ser humano. No Brasil, a estética impressionista aportou diferenciadamente, como um “transplante”: “Em

nosso país, o impressionismo não foi propriamente um movimento, mas, principalmente um meio, uma técnica, dentre outras” (REIS, 1999, p. 23), e assim também foi constatado nos autores nacionais estudados, constituindo-se uma das primeiras faces impressas em suas literaturas, gérmen para o trabalho posterior com temáticas e estruturas mais ousadas.

O impressionismo de Erico Verissimo e Clarice Lispector, mesmo conseguindo *transcriar* do pictórico para o texto literário sua(s) substância(s) fundadora(s) e se constituir uma manifestação artística nas letras brasileiras não acorrentada às raízes da pintura francesa (no sentido de efetivarem um salto do temático e da mera transposição descritiva de elementos pictóricos para inserirem a estética também à forma e à “alma” literária), não estaria isento de ser comparado expressivamente a telas produzidas pelos seus maiores representantes no século XIX, como, por exemplo, o diálogo entre *Clarissa* e *Jovem com guarda-chuva japonês* (1876), de Pierre-Auguste Renoir, ou o confronto entre *O lustre* e o *Retrato de uma mulher vestindo blusa verde* (1884), de Edgar Degas. Nas trilhas desse caminho, comparando romances e quadros simultaneamente, seria possível aprofundar uma questão que procurou ser desenvolvida neste trabalho: o denominador comum da estética produziu obras que, se por um lado resguardam algumas analogias nas técnicas e procedimentos empregados, por outro acabam por resultar efeitos e sentidos diferentes e únicos (seja na pintura ou na literatura), aliados à apropriação criativa que o artista faz desta corrente ou tendência aos seus propósitos estético-ideológicos.

Pesquisas acadêmicas e estudos analíticos futuros também poderão se debruçar acerca da concomitância (ou transição), em alguns momentos, do impressionismo e do expressionismo no romance *O lustre*, uma vez que determinadas cenas e sensações parecem transferir o registro impressionista para o modo expressionista de conceber as experiências da personagem protagonista Virgínia, realçando a face sombria e o drama psicológico-existencial que a envolvem, e que se comunicam fortemente aos pressupostos dessa “vanguarda irmã” de origem alemã que sucede o impressionismo no panorama das artes modernas. Outro caminho promissor para estender as reflexões comparadas entre *Clarissa* e *O lustre* no tocante ao impressionismo literário seria promover uma leitura estilística de ambas as obras na tentativa de constatar os recursos e procedimentos linguísticos que conferem aos romances uma estilística essencialmente impressionista na manufatura ficcional.

Como é possível perceber, nos romances *Clarissa* e *O lustre* os objetos de análise não se esgotam tão facilmente, reforçando, assim, a plurissignificação de textos um tanto quanto esquecidos pela crítica e leitores e que, pela(s) leitura(s) comparativa(s), conseguem iluminar-se mutuamente, desdobrando seus variados sentidos em incontestável qualidade literária.

REFERÊNCIAS

A.B. A propósito do livro “Clarissa” de Erico Verissimo. **A Federação**, Porto Alegre, p. 1, 7 fev. 1934.

AGUILAR, F. E. Formación y maestro em *La voluntad* de Azorín. **Anales de Literatura Española**, n. 22, Alicante, 2010, p. 65-83, Série Monográfica n. 12 (Novela lírica y novela poemática en el modernismo español).

ALONSO, M. **A água e as pulsões em *O lustre*, de Clarice Lispector**. Curitiba: Appris, 2019.

_____. Imagens aquosas e dimensões pulsionais em *O lustre*, de Clarice Lispector. **Nonada: Letras em Revista**, v. 2, n. 27, Porto Alegre, Set. 2016, p. 129-142.

ALÓS, A. P. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. **Ângulo 130 – Literatura Comparada**, v. 1, São Paulo, jul/set 2012, p. 7-12.

AMADO, J. Erico Verissimo pelo mundo afora. In: CHAVES, F. L. (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 29-34.

AMORA, A. S. **Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2004.

ANDRADE, A. L. A poética canibal de Clarice Lispector: do molho pardo ao sangue bruto. In: SCHMIDT, R. (Org.). **A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003, p. 13-31.

ANDRADE, J. O galho da nespereira. In: CHAVES, F. L. (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 1-15.

ANDRADE, L. Z. **À beira escandesciente das coisas: O lustre**, de Clarice Lispector. 2004. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2004.

ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

ARÊAS, V. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ATHAYDE, T. Erico Verissimo e o antimachismo. In: BORDINI, M.G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 79-98.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernadini et all. 4. ed. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1998.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 1997.

BALZI, J. **O impressionismo**. São Paulo: Claridade, 2009.

BARBOSA, M. J. S. Saltando os “círculos de giz”: as personagens femininas e a dinâmica de gêneros em romances de Erico Verissimo. In: BORDINI, M.G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 301-333.

BARTHES, R. **S/Z**. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI - editores Argentina, 2004.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In: _____. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17-41.

BERGAMINI JUNIOR, A. Contra Clarissa: cultura e desigualdade no primeiro romance de Erico Verissimo. **Nau literária**, v. 3, n. 01, Porto Alegre, Jan/Jun, 2007, p. 1-10. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4882/2804>>. Acesso em: 29 de Maio de 2017, às 13h42min.

BERGEZ, D. et al.. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERRIO, A.; FERNÁNDEZ, T. **Ut poesis pictura**: Poética del arte visual. Madrid: Tecnos, 1989.

BORDINI, M. G. A figuração de um tempo de extremos: Erico Verissimo e o século XX. **Fragmentum**, n. 43, Santa Maria, Out/Dez, 2014, p. 23-31.

_____. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

_____. Do moderno ao pós-moderno. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n.16, Rio de Janeiro, 2003, p. 141-157.

_____. Erico Verissimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, n.16, São Paulo, 2015, p. 91-102.

BORELLI, O. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASIL, A. Clarice Lispector. In: _____. **O romance**. Rio de Janeiro: Companhia Ed. Americana, 1973, p. 69-76. (Série História Crítica da Literatura Brasileira. A nova Literatura).

_____. **Clarice Lispector**: ensaio. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

_____. Introdução. In: LISPECTOR, C. **O lustre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 4-6.

BUTOR, M. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, H. Tradição, Transcrição, Transculturização: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Org.). **Haroldo de Campos** – Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 197-205.

_____. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 231-255.

CAMPS, T. Uma pintura sem limites. In: FOLHA DE SÃO PAULO. **Claude Monet**: Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Trad. Martins Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007, p. 32-33.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____ (Org.). **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.

_____. **Brigada ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Erico Verissimo de 1930 a 1970. In: BORDINI, M.G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 65-78.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos.** 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

_____. Literatura comparada. In: _____. **Recortes.** São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 211-215.

CARO, H. Erico e os discos. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Erico Verissimo:** o escritor no tempo. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 10-14.

CARPEAUX, O. M. Erico Verissimo e o público. In: CHAVES, F.L. (Org.). **O contador de histórias:** 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 35-39.

CARVALHAL, T. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 1, março 1991, p. 09-21.

CAVALHEIRO, V. M. **Melopoética de Erico Verissimo:** a fuga romanesca, de *Clarissa* a *Saga*. 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 2006.

CEIA, C. Idílio. In: _____. **E-dicionário de Termos Literários.** Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/idilio/>>. Acesso em: 03 de Abril de 2019, às 09h52min.

_____. Rapsódia. In: _____. **E-dicionário de Termos Literários.** Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/rapsodia/>>. Acesso em: 07 de Março de 2020, às 9h47min.

CESAR, G. O romance social de Erico Verissimo. In: CHAVES, F.L. (Org.). **O contador de histórias:** 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 52-70.

CHAVES, F. L. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In: _____ (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 72-85.

_____. Erico Verissimo não é um romancista de 30: entrevista. [20 de agosto, 2014]. Porto Alegre: **Cadernos Literários**, v. 23, n. 1, p. 148-161, 2015. Entrevista concedida a Daniele Marcon e João Claudio Arendt.

_____. **Erico Verissimo: o escritor e seu tempo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

_____. O narrador como testemunha da História. In: BORDINI, M.G. (Org.). **Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 227-241.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIARA, A. C. R. Apresentação: O Cruel Realismo de *O lustre*. In: LISPECTOR, C. **O lustre**. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

CLARICE LISPECTOR ENTREVISTA. **Textura**, n. 3, São Paulo, maio 1974, Letras – Universidade de São Paulo, p. 22-26.

CLEMENTE, I. E. Erico Verissimo e a crítica brasileira. **Travessia**, v. 5, n. 11, Florianópolis, Jul/Dez, 1985, p. 7-16.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 37-55.

_____. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. Manuel Gusmão (Org.). **Floresta encantada: Novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 333-362.

CORREIA, A. M. L. Literatura e (outras) artes. **Revista de Estudos Literários**, n. 3, Coimbra, 2013, p. 187-210.

CORTÁZAR, J. Situação do romance. In:_____. **Valise de Cronópio**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 61-83. (Debates, 104).

COSTA LIMA, L. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

CRUZ, C.C.A. Por um novo olhar sobre o ciclo de Porto Alegre. **Ciências & Letras**, n. 38, Porto Alegre, Jul/Dez, 2005, p. 36-49.

CUNHA, P. L. F. Para uma formulação da poética de Clarice Lispector. In: SCHMIDT, R. (Org.) **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003, p. 100-106.

DACANAL, J. H. **O romance de 30**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

D'ANGELO, B. História híbrida da literatura: uma questão de gênero. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 14, 2009, p. 173-190.

DORNELLES, M. C. N. **Rumo ao Sol**: a fortuna crítica sobre Erico Verissimo (1930-1949). 2005. 163f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 2005.

ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In:_____. **Sobre os espelhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 232-249.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.

_____. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editorial, 1989, p. 37-47.

EULÁLIO, A. No Rio, com Clarice Lispector. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 11-13.

FAURI, A. L. **O pensamento político de Erico Verissimo**: questões de identidade e ideologia. 2005. 250f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 2005.

FERRAZ, E. **Figuras da escrita**. Disponível em: < <https://claricelispectorims.com.br/figuras-da-escrita/>>. Acesso em: 07 de Setembro de 2017, às 10h36min.

FITZ, E. E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 31-37.

FRANCISCO, N. **Visconti e o impressionismo**. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/visconti-e-o-impressionismo/>>. Acesso em: 28 de Janeiro de 2020, Às 17h45min.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio 2002.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Claude Monet**: Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Trad. Martins Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007.

FREDERICO, C. A sociologia da literatura de Lucien Goldman. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 54, São Paulo, May/Aug, 2005, p. 429- 446.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf. Princeton: University Press, 1971.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, G. Q. **Clarice Lispector**: linguagem, estilhaço sobre a paisagem - *O lustre*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IBILCE/UNESP), São José do Rio Preto, 2000.

GIDE, A. **Os frutos da terra**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

GINZBURG, J. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: SCHMIDT, R. (Org.). **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003, p. 85-99.

GOMES, A. C.; TEIXEIRA, E. A. **A literatura e as artes visuais**: diálogos em espelho. São Paulo: Pantemporâneo, 2010.

GONÇALVES, A. A. “Clarissa” e arte de Erico Veríssimo (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista). **Claridade**, n. 4, São Vicente (Cabo Verde), jan. 1947, p. 26-36.

_____. . “Clarissa” e arte de Erico Veríssimo (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista) II. **Claridade**, n. 5, São Vicente (Cabo Verde), 1947, p. 34-41.

GONÇALVES, A. J. Relações homólogas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 56-68.

GONZAGA, S. Erico e os modernos. In: BORDINI, M. G. **Erico Verissimo**: o escritor no tempo. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: EDUSP, 2009.

GOUVÊA, S. Livros e Autores. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 3, 10 nov. 1933.

GRIECO, A. **Gente nova do Brasil**: veteranos – alguns mortos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1935.

_____. **Poetas e prosadores do Brasil**. Lisboa: Livros do Brasil, [1933].

GRIFFITHS, P. **A música moderna**: uma história concisa de Debussy a Boulez. 4. ed. Trad. Clóvis Marques e Silvio Augusto Merthy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GUIDIN, M. L. D. R. **A estrela e o abismo**: um estudo sobre o feminino e a morte em Clarice Lispector. 1989. 293f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

GULLÓN, R. **La novela lírica**. Madrid: Cátedra, 1984.

HAUSER, A. **História social da literatura e das artes**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1974, Tomo II.

HOLANDA, S. B. Tema e Técnica. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p.177-179.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2. ed. NewYork: Methuen, 1984.

IANNACE, R. **Retratos de Clarice Lispector**: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

IGNÁCIO, E. F. Entre o campo e a cidade: *O lustre*, de Clarice Lispector. **Hispanista**, v. XII, n. 45, Niterói, 2011, p. 1-11.

JACINTHO, V. F. **Cartas a Clarice Lispector**: correspondência passiva da escritora depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa. 1997. 696f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

JOSEF, B. Clarice Lispector: a recuperação da palavra poética. **Travessia**, n. 14, Florianópolis, 1987, p. 63-80.

JUNG, C. G. **A Natureza da Psique**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

KADOTA, N. P. **A tessitura dissimulada**: o social em Clarice Lispector: São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KANTORSKI, E. L. **A mulher e a cidade**: as representações femininas no romance de Erico Verissimo na década de 1930. 2011. 222f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2011.

LAJOLO, M. Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira. In: BORDINI, M.G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 129-142.

LEÃO, M. I. A. A. V. P. **Relatório metodológico e científico sobre a unidade curricular Literatura e Outras Artes**. Disponível em: <<https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/3242>>. Acesso em 06 de Dez de 2019, às 9h34min.

LEGROSKI, A. C. Clarissa e a representação da modernidade. **Revista Alpha**, n. 16, Patos de Minas, Dez, 2015, p. 215-223. Disponível em: <<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/1021219/Clarissa+e+a++representa%C3%A7%C3%A3o+de+modernidade.pdf>>. Acesso em: 30 de Maio de 2017, às 10h31min.

LERNER, J. A última entrevista de Clarice Lispector. **Shalom**, ano XXVII, n. 296, São Paulo, jun/ago, 1992, p. 62-69.

LICHTENSTEIN, J. O paralelo das artes. In: **A pintura**. Vol. 7. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**. 7. ed. rev. e atual. v. 5. São Paulo: Global, 2004, p. 526-553.

_____. **Mímesis e Modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

LINHARES, T. A magia da frase. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4, 23 out. 1949, Suplemento Letras e Arte. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=A%20MAGIA%20D%20FRASE&pasta=ano%20194>>. Acesso em: 24 de Agosto de 2017, às 11h52min.

LINS, A. **Os Mortos de Sobrecasaca**: Obras, Autores e Problemas na Literatura Brasileira – Ensaios e Estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1963.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Clarice Lispector Entrevistas**. (Org.). Claire Willians. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Correspondências**. (Org.). Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

_____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

_____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOBSTEIN, D. **Impressionismo**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOPES T. P. A. Um idílio no modernismo brasileiro. In: ANDRADE, M. **Amar, verbo intransitivo**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

LORENZI, A. **Clarissa, Fernanda e Olívia**: três caminhos que se cruzam – a construção da personagem feminina em Erico Verissimo. 2004. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 2004.

LUCAS, F. Compromisso social em *Incidente em Antares*. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p.111-128.

_____. Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea. **Travessia**, n. 14, Florianópolis, 1987, p. 46-62.

LUFT, L. **Clarissa**: diacronia de um estilo. 1975. 72f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 1975.

LYOTARD, J-F. **Lições sobre a analítica do sublime**. Trad. Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

_____. J-F. **O inumano**: considerações sobre o tempo. 2. ed. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MAAS, W. P. M. D. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MARÇAL, M. R. A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelardiana. **Olho d'Água**, n. 2, São José do Rio Preto, 2009, p. 23-37.

MARINHO, M. F. Os interstícios da História em *O tempo e o vento*. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 259-275.

MARTINS, G. F. **Estátuas invisíveis**: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2010.

_____. Três mulheres de pedra ou de possíveis atalhos para um rompimento de cerco – uma leitura do romance *A cidade sitiada*. In: COUTINHO, F.; MORAES, V. L. A. (Orgs). **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária (Edições UFC), 2012, p. 153-180.

MARTINS, M. **Suíte**. Disponível em: < <https://knoow.net/arteseletras/musica/suite/>>. Acesso em: 02 de Abril de 2020, às 11h43min.

MARTINS, W. **O Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. “Uma ‘voz’”. In: _____. **Ponto de vista (crítica literária)**. São Paulo: T. A. QUEIROZ, 1992, p. 257-262, vol. 4.

MATTOS, E. C. A. **Vagalume**: o encantamento, a ciência e a simbologia! Disponível em: <<https://namidia.fapesp.br/vagalume-o-encantamento-a-ciencia-e-a-simbologia/175874>>.

Acesso em: 03 de Abril de 2020, às 09h55min.

MEDEIROS, V. L. C. **Luzes difusas sobre o verde-amarelo**: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector. 2002. 236f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

MELLO, M. A. B. O Tempo nos Romances de Clarice Lispector: a Eternidade versus a Identidade. **Travessia**, n. 14, Florianópolis, 1987, p. 125-135.

MEYER, A. Erico e os *Fantoches*. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 15-18.

MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. **Aquarela**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=wn5D>>. Acesso em: 10 de Março de 2020, às 16h52min.

MILLIET, S. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. v. 3. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1981.

MINCHILLO, C. C. **Erico Verissimo, escritor do mundo**: circulação literária, cosmopolitismo e relações interamericanas. São Paulo: EDUSP, 2015.

MOISÉS, C. F. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 153-160.

MOISÉS, M. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 2. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MONEGAL, E. R. Clarice Lispector. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 201-202.

MORAES, C. D. A tradição rio-grandense na obra de Erico Verissimo. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 35-53.

MORAIS, R. T. P. **Representações da docência em romances de Erico Verissimo**: a personagem Clarissa. 2010. 113f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, 2010.

MOREIRA, M. E. No princípio é silêncio. **Letras de Hoje**, n.3, Porto Alegre, Set, 1986, p. 101-111.

MOSER, B. **Clarice**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NETO, F. Q. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*. **Pandaemonium Germanicum** – Revista de Estudos Germânicos, n. 9, São Paulo, Dez, 2005, p. 185-205.

NGMABA, M. N. La Literatura Comparada y el analisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma. **Revista electrónica de estudios filológicos**, n. 15, p. 1-13. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2674932>>. Acesso em 25 de Outubro de 2019, às 10h.

NINA, C. M. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDUPUCRS 2003.

NOGUEIRA, T. M. **Condição humana e máscaras da contradição**: um estudo das relações de amor em *O lustre*, de Clarice Lispector. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2012.

NOLASCO, E. C. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 63-70.

_____. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O mundo de Clarice Lispector.** Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLINTO, A. Erico Verissimo. In: COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil.** 7. ed. rev. e atual. v. 5. São Paulo: Global, 2004, p. 436-445.

OLIVEIRA, M. F. **Clarice Lispector:** a poética de um (in)certo exílio. 2016. 274f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Vida Social) - – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, 2016.

OLIVEIRA, M. M. C. **Imagens e representação do professor em *Clarissa e Música ao longe*, de Erico Verissimo.** 2013. 94f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2013.

OLIVEIRA, S. R. **A barata e a crisálida** – O romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1985.

_____. O seco e o molhado: a transubstanciação do regional no romance de Clarice Lispector. **Travessia**, n. 14, Florianópolis, 1987, p. 96-117.

ORNELLAS, M. Erico Verissimo. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples:** a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 19-34.

PAIM, L. M. **A personagem feminina na obra de Erico Verissimo:** um quadro da sociedade brasileira dos anos 30 do século XX. 2015. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, 2015.

PEDROSO, G. C. **A liberdade de escrever em Erico Verissimo:** o engajamento pela arte, ou a arte pelo engajamento? 2014. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.

PEDROSO JÚNIOR, N. C. **Literatura e pintura**: correspondências interartísticas em Passeio ao farol, de Virgínia Woolf. 2009. 216f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PEREIRA, W. **Detalhes da obra *Mulheres Peneirando Trigo - Les Cribleuses de blé***. Disponível em: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4468>>. Acesso em 13 de Janeiro de 2020, às 17h39min.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. **Flores na escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PESAVENTO, S. J. Erico e a história. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Erico Verissimo**: o escritor no tempo. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990, p. 41-44.

PESSANHA, J. A. M. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. **Remate de Males**, n. 9, Florianópolis, 1989, p. 181-198.

PINTO, C. F. **O *Bildungsroman* feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários**, n. 24, Araraquara, 2006, p. 35-73.

PONTIERI, R. L. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PRADO JR., P. W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 21-29.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. Ut pictura poesis. In: BASÍLIO, K. (Org.). **Concerto das artes**. Porto: Campo das Letras, 2007, p. 115-132.

RAMOS, T. B. L. **Representação, espaço e deslocamento em *O lustre*, de Clarice Lispector**. 2013. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, 2013.

REIS, S. L. F. A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. **Em tese**, vol.4, Belo Horizonte, dez. 1999, p. 17-27.

RICARDO, C. A poesia na técnica do romance. In:_____. **O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: INL, 1959, p. 261-313.

RIKER, M.. **Clarice Lispector's Second Novel Charts a Woman's Existential Awakening**. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2018/06/08/books/review/chandelier-clarice-lispector.html>>. Acesso em 18 de Fev. de 2020, às 13h40min.

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006. (Ensaaios de Cultura; v. 17).

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes/PUC-SP, 1993.

SALLES, A. “O Lustre”. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 1, 31 mar. 1946, Suplemento Letras e Arte (Rodapé de Crítica). Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=25&Pesq=>>>. Acesso em: 12 de Agosto de 2017, às 16h45min.

SANCHES, M. J. **Visconti e o impressionismo**. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/visconti-e-o-impressionismo/>>>. Acesso em: 28 de Janeiro de 2020, Às 17h45min.

SANDANELLO, F. B. A filosofia do impressionismo. In: Seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFSCar, 10, 2014, São Carlos, SP. **Anais** (online). Disponível em:

<<http://www.ufscar.br/~sempgpgfil/wp-content/uploads/2012/05/17-Franco-Baptista-Sandanello.pdf>>. Acesso em: 31 de Março de 2020, às 17h20min.

_____. O conceito de impressionismo literário. In: _____. **Impressionismo e literatura**. São Luís: EDUFMA, 2017, p. 11-52.

SANT'ANNA, A. R. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPECTOR, C. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, S. A estrutura musical no romance: o caso Érico Veríssimo. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 164-186.

_____. Apesar de dependente, universal. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O entre-lugar no discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SANTOS, B. M. **A persistência das sombras: sonhos, devaneios e lembranças em *O Lustre*, de Clarice Lispector**. 2016. 139f. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

SANTOS, D. O projeto literário de Erico Verissimo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, São Paulo, Jul/Dez, 2014, p. 331-363.

_____. **Sagas familiares e narrativas de fundação engajadas de Erico Verissimo e Pepetela**. 2013. 292f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

SANTOS, J. B. **Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço no romance *O lustre*, de Clarice Lispector**. 2008. 106f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2008.

SANTOS, T. G. R. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres como Bildungsroman*. 2006. 125f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília (UnB - DF), Brasília, 2006.

SANTOS JÚNIOR, M. G. **Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector**. 2015. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, 2015.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Trad. Ana Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHÜLER, D. O tempo em “O Continente”. In: CHAVES, F.L. (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 158-175.

SCHWARZ, R. Perto do coração selvagem. In: _____. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 53-57. (Coleção literatura e teoria literária; v. 37).

SEHGAL, P. **‘The Chandelier’ Offers an Early Glimpse of Clarice Lispector’s Power**. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/03/27/books/review-chandelier-clarice-lispector.html?rref=collection%2Fcolumn%2Fbooks-of-the-times>>. Acesso em: 18 de Fev. de 2020, às 13h35min.

SERULLAZ, M. **O Impressionismo**. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SILVA, F. A.; NEVES, L. C. **A diversidade psicológica no meio social em “Clarissa”**. Disponível em: <http://www.igtf.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/04/ERICO_A-DIVERSIDADE-PSICO-NO-MEIO-SOCIAL-EM-CLARISSA.pdf>. Acesso em: 30 de Maio de 2017, às 14h51min.

SOUSA, C. M. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. **Clarice Lispector**: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. **Notas para a Leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector**. Disponível em: <http://eplum.files.wordpress.com/2007/12/notas_para_a_leitura_de_a_hora_da_estrela.pdf>. Acesso em: 05 de Agosto de 2017, às 17h21min.

SOUZA, G. M. *O lustre*. **Remate de males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 171-175.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

TAVARES, C. R. S.; SILVA, D. R. Clarissa: reflexões sobre a personagem feminina no contexto romanesco de Erico Verissimo. **Linguasagem**, n. 20, São Carlos, Out/Nov/Dez, 2012, p. 1-12. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao20/artigos/artigo_008.pdf>. Acesso em: 30 de Maio de 2017, às 14h06min.

TEIXEIRA, C. M. Impasses da narrativa ou a história (não-história) da ‘coisa’ em *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. In: CUNHA, B. R. R. (Org.). **Clarice**: olhares oblíquos, retratos plurais. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 63-92.

THOMSON, B. **Pós-impressionismo**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

TOFALINI, L. A. B. **Romance lírico**: o processo de liricização do romance de Raul Brandão. Maringá: EDUEM, 2013.

TORRES, E.M. O que um livro me disse. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, p. 9, 15 de fev. 1941.

VARIN, C. Clarice olho-de-gato. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 55-61.

_____. **Línguas de fogo**: ensaio sobre Clarice Lispector. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VASQUES, M. “O Lustre” – um romance não como os outros. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, p. 2, 6 de abr. 1946. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=095605&pasta=ano%20194&pesq=o%20lustre%20um%20romance%20n%C3%A3o>>. Acesso em 15 de Agosto de 2017, às 11h12min.

VELLINHO, M. **Letras da Província**. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Globo, 1960.

_____. Uma aventura noturna. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 55-63.

_____. Um contador de histórias? In: CHAVES, F. L. (Org.). **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 103-115.

VELOSO, R. F. “**Sal da terra, luz do mundo**”: ritos de passagem e alquimia, caminhos de transformação em Clarice Lispector. 2016. 159f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2016.

VERISSIMO, E. Ana Terra revisitada. In: _____. **Ana Terra**. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. **Clarissa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Clarissa. **Revista do Globo**, n. 6, Porto Alegre, Set, 1932, p. 7.

_____. O escritor diante do espelho. In: _____. **Solo de Clarineta** – memórias. 2.v. (Org. póstuma Flávio Loureiro Chaves). Porto Alegre: 1976, p. 307-323.

_____. **O Senhor Embaixador**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

_____. Prefácio do autor. In: _____. **Clarissa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 13-15.

_____. **Solo de clarineta**. 14. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.

VIEIRA, N. H. Um caçador de almas no país dos ianques: Erico Verissimo e a América caleidoscópica. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 183-206.

VILLANUEVA, D. **La novela lírica**. Madrid: Taurus, 1983, 2 vols.

WALDMAN, B. **Clarice Lispector**: a paixão segundo C.L. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

WALDMAN, B.; ARÊAS, V. Eppur, si muove. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, p. 161-168.

WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura e outras artes. In: _____. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.

WERLANG, G. L. **A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social**. 2009. 331f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2009.

ZILBERMAN, R. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. **Antares (Letras e Humanidades)**, n. 3, Porto Alegre, Jan/Jun, 2010, p. 129-161.

_____. Erico Verissimo e a Porto Alegre da década de 30. **Ciências e Letras**, n. 38, Porto Alegre, Jul/Dez, 2005, p. 13-23.

_____. Erico Verissimo: memória, história e tempo recuperado. **Revista USP**, n. 68, São Paulo, Dez/Fev, 2005-2006, p. 296-305.

_____. “O Continente”: do mito ao romance. In: CHAVES, F.L. (Org.). **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 176-193.

_____. O *flâneur*, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Verissimo. In: BORDINI, M. G. (Org.). **Caderno de pauta simples**: a literatura de Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 243-258.